# Secolul 20

PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU

Coperta:
JEAN IPOUSTÉGUY
OMUL – bronz
Colecţia Sara Hildén
Kunstmuseum Athenäum, Helsinki.

https://biblioteca-digitala.ro

Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Comitetul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ION BRAD, OV. S. CROHMĂLNICEANU, ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, DAN HĂULICĂ REDACTOR-ȘEF, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ REDACTOR-ȘEF ADJUNCT, GEORGETA HORODINCĂ, TATIANA NICOLESCU, FLORIAN POTRA, ALEXANDRU BACIU SECRETAR GENERAL DE REDACȚIE

11-12

154—155

1973

# SUMAR

## DIMITRIE CANTEMIR

ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA: Un om între veacuri • 6

## ISTORIA IEROGLIFICĂ

### OPERĂ EUROPEANĂ

DIMITRIE CANTEMIR: *The Hieroglyphic History*, textul în engleză și română, traducere de Ana Cartianu • 15
ANA CARTIANU: *The Hieroglyphic History — A Few Landmarks* • 15
ALEXANDRU DUȚU: *An 18th Century Wit* • 34
ANDREI BREZIANU: *Swift și Cantemir sau Gulliver și Licorna* • 39
ALEXANDRU CIZEK: *Simbolica în «Istoria ieroglifică»* • 56
CRISTIANA HÂNCU: *Cantemir și fabulosul exotic* • 76

## STILUL UNEI BIOGRAFII INTELECTUALE

ȘERBAN CIOCULESCU: *Le Seigneur à la Licorne* • 82

https://biblioteca-digitala.ro

WERNER BAHNER: *Cantemir și Academia din Berlin* • 93
NICOLAE LIU: *Voltaire despre Cantemir*, — un document epistolar • 98
CORNEL MIHAI IONESCU: *Suflet-trup ca tensiune barocă, în gîndirea lui Cantemir* • 105

# CORPUL UMAN

## VALENȚE CONTEMPORANE
## ALE UNUI LIMBAJ FUNDAMENTAL

DAN HĂULICĂ: *Corpul — Défense et illustration* • 113
MATILA C. GHYKA: *Secțiunea de aur și proporțiile corpului uman*, în românește de Cristina Isbășescu-Hăulică • 129
ERWIN PANOFSKY: *Istoria teoriei proporțiilor umane ca oglindă a istoriei stilurilor* • 141

## CORPUL CA MIJLOC DE EXPRESIE

### COLOCVIUL DE LA INSTITUTUL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN LONDRA

JONATHAN BENTHALL: *Corpul-semn*, eseu, în românește de George Banu • 149
DONALD McRAE: *Corpul ca metaforă socială* • 155
JOHN O'NEILL: *Corpul, muzica și amăgirile tehnologiei* • 163

## GEOGRAFIA TRUPULUI
## JAMES JOYCE
### ULYSSES

roman, fragment, în românește de Mircea Ivănescu • 169
ANDREI BREZIANU: *«Ulysses», corp alegoric* • 198

## TEATRUL ȘI SEMIOLOGIA CORPULUI

VSEVOLOD MEYERHOLD: *Biomecanica*, eseu • 211
S. MOKULSKI: *De la scena elizabetană la biomecanică* • 217
IGOR ILINSKI: *Meyerhold și corpul în mișcare*
Grupaj, în românește de Liana Pleșa • 219



https://biblioteca-digitala.ro

ANTONIN ARTAUD: *Dincolo de cuvînt; Teatrul balinez*, în românește de Alexandra Anastasiu • 223

JULIAN BECK: *«Living Theatre»—Împotriva unui teatru al minciunii* • 239
JEAN JACQUOT: *«Antigona», un spectacol al Living-ului* • 241

GEORGE BANU: *Revendicarea corpului în teatrul contemporan* • 250

DANSUL, REDIMENSIONARE A CORPULUI

TEA PREDA: *«Dacă dansatorii ar putea să zboare...»* • 264

•

NICOLAE OPRIȚESCU: *Geometria latentă a filmului* • 275
ȘERBAN EPURE: *Matematică și construcție anatomică* • 285

O PROZĂ A FUNCȚIILOR VITALE

J. M. G. LE CLÉZIO

*Ziua cînd Beaumont face cunoștință cu durerea lui*, nuvelă, în românește de Alexandru Baciu • 291

N. STEINHARDT: *Notă despre verbele trupești esențiale la Sartre* • 301

**TIPARE ȘI VARIAȚIUNI ÎN ANALIZA TRUPULUI UMAN**

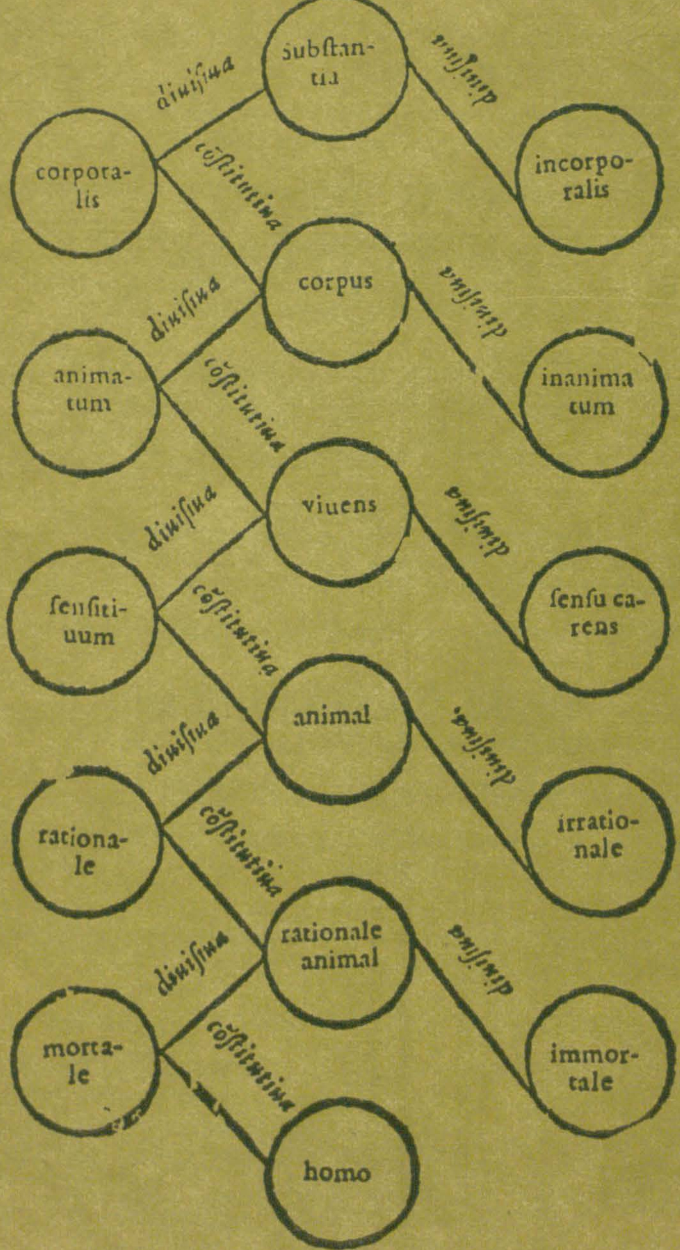
**8 PLANȘE, 100 DE IMAGINI**

Frontonul de la Olympia • Artă grecească arhaică și clasică • Piero della Francesca • Leonardo da Vinci • Albrecht Dürer

Oscar Schlemmer • Vsevolod Meyerhold • Maurice Béjart • Alwin Nikolais • Living Theatre • Noile Balete Suedeze • Ipoustéguy • Yves Klein • Mario Ceroli • Şerban Epure • Body Art



https://biblioteca-digitala.ro




https://biblioteca-digitala.ro

# DIMITRIE CANTEMIR

https://biblioteca-digitala.ro

# UN OM ÎNTRE VEACURI

*Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei, a dat istoriei o strălucită mărturie de ce înseamnă rădăcinile spiritului ca permanenţă, faţă cu avatarurile atît de schimbătoare ale vieţii exterioare. Petrecîndu-şi, cum ştim, cea mai mare parte a anilor săi în Turcia şi Rusia, eruditul prinţ a arătat lumii sale, ca şi posterităţii, caracterele indelebile ale specificităţii româneşti.*

*Asemeni celor cîţiva oameni de primă mărime care ilustrează cultura noastră fixîndu-i trăsăturile deosebitoare, Cantemir s-a bucurat de mari disponibilităţi în domeniul puterilor intelectuale, avînd aceeaşi caracteristică deschidere spre toate punctele cardinale şi aceeaşi capacitate de a grefa orice soi de cunoştinţe pe trunchiul unic al propriilor noastre determinări. Cu numeroasele sale valenţe deschise, el a izbutit combinaţii dintre cele mai interesante pe tărîmul ştiinţelor şi al artelor în care a lucrat cu aceeaşi conştiinţă trează a necesităţilor, cu graba şi plurivalenţa caracteristice românilor din epocile hotărîtoare, urmăriţi parcă mereu de spectrul* ananghiei *istorice care-i goneşte din urmă.*

*Politician şi politolog prin forţa lucrurilor, istoric al propriei ţări din dorinţa de a o face cunoscută (în ciuda limitelor sale de erudiţie şi viziune istorică) ca şi al Imperiului Otoman de a cărui soartă depindea propria noastră supravieţuire, slujindu-se în cercetare de elemente arheologice, numismatice, epigrafice, etc., autor al primei geografii româneşti în care include cercetarea etnografică, folclorică, antropologică, în parte şi caracterologică şi psihologică, încercător întru ale filozofiei, moralist căutător de virtute,*



https://biblioteca-digitala.ro

## ZOE DUMITRESCU-BUŞULENGA

*muzician îndemînatec şi muzicolog priceput, ocupîndu-se, ca diletant, de arhitectură şi mai cu seamă literat, autorul unui roman alegoric cu cheie şi al une scrieri encomiastice, Cantemir a fixat un tip de intelectual plurivalent, menit să facă să răsune, prin instrumentul expresiei universale, nota deosebitoare a românilor în contextul popoarelor vremii. El a făcut cea dintîi tentativă, de mare temeritate şi cu infinite riscuri, pe care aveau s-o repete în împrejurări schimbate şi cu alte mijloace, mai tîrziu, Eliade ori Bălcescu, Hasdeu, Odobescu ori Eminescu, Iorga, Pârvan şi alţii.*

*Ceea ce au înţeles toţi aceşti oameni care au accedat la universalitate de dragul valorilor naţionale şi propulsaţi de ele (tocmai prin elementele de universalitate pe care le conţin), a fost necesitatea afirmării noastre în lume, afirmare posibilă numai printr-o sinteză între arii de cultură diverse. Această modalitate de a vorbi « cu fiecare pre limba fiecăruia » era singura în măsură să unifice niveluri şi să scoată din diacronii. Şi ea l-a dus pe învăţat la folosirea unei polisemii de fond, exprimate în nenumărate faţete care lărgesc sistemul de semnificanţi ai operei pe măsura multor înţelegeri. Intrînd în marea arie a posibilităţilor recunoscute de referinţă, el capătă audienţă din ce în ce mai largă în mediile atît de diverse prin care trece, fie la Constantinopol, între intelectualii Asiei Mici şi ai Orientului Apropiat sau între intelectualii occidentali cu care a fost legat, fie pentru membrii Academiei din Berlin, fie pentru Petru cel Mare şi curtea lui şi aşa mai departe. Bogata operă a lui Cantemir, scrisă în generosul şi cosmopolitul secol al luminilor şi vorbind, în mare parte, limba acestui secol, face discernibile adîncile ei izvoare în*



https://biblioteca-digitala.ro

*care se topesc şi se unifică şi cele orientale mai apropiate ori mai depărtate, sudice şi nordice, şi cele clasice, greceşti şi latine, meridionale şi apusene.*

*Această imagine de receptacol sintetic pe care o oferă creaţia cantemirescă, prezintă însă, în acelaşi timp şi pentru aceleaşi motive aspecte destul de derutante, de apartenenţă la diverse arii de cultură şi mai cu seamă la diverse epoci. Creîndu-şi, deci, la sine variate moduri de comunicare, Cantemir arată posibilităţi de ipostaziere extraordinare care din afară ar putea fi interpretate ca expresii ale unor etape istorice sau ale unor stiluri diferite, permeate fiecare de alt spirit.*

*Cei mai mulţi exegeţi ai operei şi ai personalităţii acestui cărturar sînt de multă vreme în dispută cu privire la calitatea predominantă rinascimentală ori iluministă a gîndirii şi creaţiei sale. Dar cercetătorii mai noi au introdus şi alte concepte legate de alte etape de istorie şi cultură cărora încearcă să le subsumeze, măcar parţial, şi ideile şi expresia cantemirescă. Aşa de pildă, se vorbeşte tot mai insistent de baroc, dominantă stilistică a secolului XVII. Pe de o parte, se subliniază cu destulă putere apartenenţa spirituală a prinţului la un Ev Mediu întîrziat. Pe de alta, au apărut de curînd opinii care susţin că s-ar recunoaşte, şi pe bună dreptate, în Cantemir unul din primii romantici ai Europei. Fenomenul nu este de fel surprinzător. El se petrece la încheierea unor epoci mai caracteristice şi se străvede mai cu seamă prin opera unor personalităţi complexe. E destul să ne gîndim,* mutatis mutandis *desigur, la Shakespeare în care s-au discernut elemente în primul rînd rinascimentale, apoi baroce, apoi romantice, apoi medievale. Adăogirea necontenită de noi note unei creaţii înseamnă recunoaşterea în ea a unei calităţi particulare de a se mula după înţelegerea fiecărei etape de istorie, dar şi descoperirea succesivă a unor trăsături ascunse într-o acumulare neobişnuită, de sfîrşit de veac, recunoaşterea unei asimilări, a unei sinteze, a trecutului care prefigurează viitorul. De obicei, aceste personalităţi creatoare apar la sfîrşitul unei etape, deci într-o epocă de criză, ca Dante sau Shakespeare sau Goethe etc. şi dau o imagine plenară a unităţii spiritului într-un chip exemplar, ca o fericită premoniţie, o vestire, o făgăduinţă a ceea ce va urma. Ele aparţin, de obicei, popoarelor a căror ascensiune se va produce în secolele următoare.*

*Că prinţul se află la o răscruce fundamentală a intelectului şi spiritului, ca aceea care a despărţit Evul Mediu de Renaştere, este uşor de văzut. Prima lui operă, din 1698,* Divanul sau Gîlceava Înţeleptului cu Lumea sau Giudeţul sufletului cu Trupul, *îl arată în chip sigur ca pe un aderent la formele expresiei medievale. Izvoarele şi tiparele, pare-se preponderent persane şi bizantine, sînt folosite într-o structură, în chip simbolic, tripartită. Frumosul florilegiu intitulat* divan, *după uzanţa arabo-persană, aduce aminte — cu partea cea mai interesantă — prima, — de acele frecvente dispute medievale între suflet şi trup, între om şi lume, între natură şi conştiinţă, tratate de numeroşi părinţi ai bisericii, de la Grigore de Nazianz la Efrem Sirul, ca şi de mistici ori de poeţi religioşi de la Bernard de Clairvaux pînă la Jacopone da Todi, dar pornite din vechiul Egipt.*

*Într-un anumit fel, şi Petrarca se apropie de această temă a conflictului interior tipic medieval, în* De contemptu mundi, *sau în* De vita solitaria *(1346), dar mai*



https://biblioteca-digitala.ro

cu seamă în De secreto conflictu curarum mearum *(1342—43). În aceasta din urmă operă, într-o formă dialogată are loc o explicație între Petrarca în calitate de supus al lumii și sfîntul Augustin care-i apare în somn pentru a-l reprimanda, a-l scoate din plasele și cursele în care aceea l-a prins și a-l duce pe cărările vieții creștine. Realizat în scînteieri intuitive, cu o dialectică expertă în argumentul scolastic, dialogul are stringența clasicelor procedee retorice din* De amicitia *ciceroniană (ca și* De vita solitaria, *plină de amintiri vii ale stilului lui Cicero și Seneca). Dramatică — reținuta bătălie între aspirația spre o viață mai înaltă și slăbiciunea voinței care îl duce pe erou spre cele lumești, provoacă un larg examen de conștiință și incită la reflecția susținută asupra morții. Se simte aci, însă, ca și în celelalte scrieri ale poetului italian, între sugestia livrescă și atitudinea personală a credinciosului pornită din psalmii de pocăință un fior nou introdus tocmai de mărturisirea neputinței de a adera integral la asceză, o căutare a fericirii în solitudine și meditație care prefigurează mai degrabă solitudinea leonardescă decît pe aceea a anahoretului. Tranziția spre alt mod de gîndire și de existență este astfel perceptibilă la acest ultim gînditor și poet medieval, chiar în scrierile cu caracter religios-moral.*

*Tot așa la Cantemir,* Divanul *schimbă cumva accentele clasicelor dialoguri în care lumea era definitiv înfrîntă.*

*Și în ciuda unor superbe pagini despre moartea egalizatoare care au rezonanța solemnă și tristă a cîntărilor bisericești, sau a folosirii unor* topoi *medievali tipici, cum ar fi faimoasa* fortuna labilis, *în ciuda chiar a conținutului inspirat din scrierile sacre, tînărul autor dă mai cu seamă un caracter moral-filozofic raționalist acestei opere, dominată de ideea omului stăpîn al lumii. Sînt într-adevăr în* Divan *pagini care amintesc unele fragmente din* De hominis dignitate *a lui Pico della Mirandola, în această privință. Auzindu-l pe Înțelept cum spune: « Și după asemănarea lui și preste toate cîte fiitoare în lumea — în tine adecă — stăpîn și domn m-au înălțat, toate pre mînă și pre samă mi-au lăsat. . . și cu oarece puținel mai gios decît îngerii m-au încununat » (Ps.8,6) « și cu un cuvînt să-ți dzic, pre mine stăpîn — pre tine slugă, pre mine poruncitoriu — pre tine ascultătoriu a fi au poruncit, și în voe lăsindu-mă, precum mi-a fi voia, așea să mă cu tine slujesc », mi se pare a-l asculta pe umanistul italian făcînd elogiul omului ca rege al creațiunii și centru al universului într-o imagine înnoită, antropocentrică a lumii tipic rinascimentală.*

*Astfel, de la prima operă, amestecul de Ev Mediu și Renaștere apare la cărturarul care depășește datele veacului de mijloc printr-o complicată sinteză de surse și atitudini. De la Meletie de Arta, ucenicul moldav a învățat deopotrivă, principiile filozofice helmontiene[1] venind de departe, dinspre Palamas (ca și dinspre Pico della Mirandola și Paracelsus) și principiile presocraticului grec Thales.*

*Dar mai departe, în cartea a II-a a Divanului, stoicii și fericitul Augustin sînt citați, ca și de către Petrarca, împreună cu umanistul italian Pietro Bizzari, ca în cele din*

[1] History of the Ottoman Empire — p 174 — Iorga B.a.B. p 215



https://biblioteca-digitala.ro

*urmă, gînditorul moral trecut prin reformă, Andrea Wissovatius, să apară masiv în cartea a III-a privitoare la virtuți, împreună cu un alt protestant, Giacomo Aconcio. Are dreptate Virgil Cândea cînd afirmă importanța mare a prezenței protestantismului liberal la începuturile laicizării gîndirii românești*[1]. *Căci aceste infuzii au dat coloratura raționalistă unei opere care se încheie cu viziunea unei împăcări, a unei concilieri între Înțelept și Lume, între suflet și trup, prin căutarea virtuții și a numelui bun, variantă a faimei antice și rinascimentale, dobîndite printr-un control strict al vieții interioare, de felul celui exercitat de pitagoreici ori stoici* (*« Sara îți ia sama ce ai lucrat peste dzi*[2] *»*), *prin cunoașterea de sine* (*« Cunoaște-te pre tine »*) [3] *în temperament și caracter etc. De altfel colectica viziune, amestecat creștină și rinascimentală a lui Wissovatius, preluată de Cantemir are ea însăși un aer de sinteză religioasă și morală* Flecărula fă-l bine și nu vătăma pe nimeni *(din poruncile stoicilor) pare o prescurtare a faimosului principiu latin de coexistență:*alterum non laedere, suum cuique tribuere. *Mereu, răsfrîngerea înțelepciunii antice preluată de umaniști diminuează impactul dogmatic asupra prințului ortodox, tolerant și receptiv în mod esențial, ca un om al secolului XVIII.*

*O altă scriere în care Evul Mediu slăbește prin adaosuri și mutații este și* Istoria hieroglifică, *scrisă la 7 ani după* Divan *în 1705.*

*Această carte grea la lectură, dar fermecătoare, are izvoare antice și medievale, apusene și orientale. În primul rind este o imensă alegorie, din acelea cu care scolastica obișnuise spiritele apusului medieval, și care înlocuiesc personagiile umane prin animale, flori, vicii, virtuți (ca bunăoară în* Roman de la Rose). *Știm ce înseamnă* Cîntecul șoimului *în lirica medievală sau trandafirul sau prezența inorogului, tainică și pură vietate, în tapiseriile medievale. De altfel, toate vietățile din romanul lui Cantemir sînt de găsit în vechile bestiarii medievale care cuprind laolaltă animale reale și imaginare, produse ale orientului și fascinînd imaginația. Așa strutul cu picioare de cămilă, așa cameleonul, așa inorogul însuși și așa mai departe, intrate și în* Trésor-*ul lui Brunetto Latini. Dar pe de altă parte, Orientul însuși intră în compunerea acestei opere în chip probabil, din vreo influență venită dinspre* Pançatantra, *prin* Dimna *și* Kalila *ori* Sindipa.

*Și totuși, cum spunea P.P.Panaitescu, originalitatea* Istoriei hieroglifice *este în afară de orice îndoială* [4]. *Mișcarea personagiilor și efectele scoase din specificitatea lor fizică și psihologică, îndrăzneala îngroșărilor grotești, varietatea mare a procedeelor retorice, jocul nesfîrșit parcă al măștilor mișcate de autorul plin de intenții ludice, acumulările de contraste, jocul sensurilor și contrasensurilor, mirările, întrebările, complicatul mers al frazei scot din procedeul alegoriei, și fabulei, aplicate la un moment istoric precis, un roman baroc, cum s-a spus, purtat pe apele alternante ale prozei ritmate pline de clauzule, și ale poeziei.*

*Un fragment ca acesta desfide concurența chiar a unui Jean de Meung: « Doamne și toți cereștii, lucru ca acesta cum și în ce chip a-l suferi ați putut ? Unde iasta cumpăna*

[1] Virgil Cândea — *Studiu introductiv* la *Divanul* de D. Cantemir — E.L.P. 1969 — p. XXXIII
[2] Scara a cărții a 3-a, p 417 op cit.
[3] Ibidem, p. 413
[4] P. P. Panaitescu, cap. *Dimitrie Cantemir* in *Istoria literaturii române — Ed. Acad. R.P.R.—1964—p. 617*



https://biblioteca-digitala.ro

*ceriului cu carea trageţi şi aşedzaţi fundul pămîntului ? O, dreptate sfîntă, pune-ţi îndreptariul şi vedzi strîmbe şi cîrjoabe lucrurile norocului, ghibul, gîtul flocos, pieptul, botioase genunchele, cătălige picioarele, dinţoasă fălcile, clute urechile, puchionoşi ochii, suciţi muşchii, întinse vinele, lăboase copitele Cămilei, cu suleaştec trupul, cu albă pieliţa, cu negri şi mîngîioşi ochii, cu supţiri degetele, cu roşioare unghişoarele, cu molceluşe vinişoarele, cu iscusit mijlocelul şi cu rătungior grămăgiorul Helgii, ce potrivire, ce asemănare şi alăturare are ? O noroc şi orb şi surd, o, tiran nemilostiv şi păgîn fără lege. o, giudeţ strîmb şi făţarnic, pravilă strîmbă şi fără canoane ! Ascultaţi morţilor şi priviţi viilor: Camilă cu Helge să împreune, filul şi şoarecele să cunună şi dealul cu valea să iau de mînă* (nunta contrariilor, *în stil parodic de profeţie —n.n.). Ce ureche au audzit, ce ochiu au vădzut sau ce gură din veci lucru ca acesta au povestit ? (Tacă, dară pripitorile unde cîntă ursitoarele, că nici neam cu neam, nici chip cu chip, nici feliu cu feliu, a potrivi caută, ce numai se va face şi lucreadză ce-i place.) Norocul, dacă, într-acest chip pre Helge după Cămilă aşedzînd, ţînţarii cu fluiere, gririi cu surle, albinele cu cimpoi cîntec de nuntă cîntînd, muşiţele în aer şi firnicile pre pămînt, mari şi lungi, danţuri ridicară, iară broaştele toate împreună cu brotăceii din gură cîntec ca acesta în versuri tocmit cînta:. . . » (p.138).*

*De Renaştere ţine mai cu seamă scrierea închinată lui Constantin Cantemir,* Vita Constantini Cantemiri, *compusă ca un elogiu al unui* condotiere. *Cu accentele puse mai cu seamă pe vitejia timpurie şi capacitatea militară, ilustrate cu istorii soldăţeşti aproape incredibile, lucrarea encomiastică face un portret al prinţului ideal, mărinimos şi îndurător, de nobilă obîrşie, forjîndu-i (ca autorii Renaşterii) o origine uşor exotică şi greu controlabilă de mare vechime (din neamul mîrzacilor Han-Temir-eşti din Bugeac). Dar mai presus de orice, Constantin Cantemir străluce, în înfăţişarea pe care i-o dă fiul său, prin dorinţa de cultură, prin calităţile diplomatice, prin necontenita căutare a virtuţii şi a faimei, a numelui bun. Şi chiar soţia lui întruneşte atributele unei adevărate femei de Renaştere, cultivate şi virtuoase.*

*De altfel şi justificările politicii domnului moldovean, făcute într-o scenă neverosimil de lungă pentru o confesiune* in articulo mortis, *se îmbracă în aceeaşi haină respectabilă a principiilor care acoperă de fapt, ca în Renaştere şi în scrierile ei istorice şi politice, de la Guicciardini la Machiavelli, un mănunchi de acţiuni practice (printre care şi omorîrea Costineştilor), conduse după eterna şi nemiloasa raţiune de stat.*

*Nu este nevoie să insistăm asupra scrierilor care-l confirmă pe Dimitrie Cantemir drept om al secolului XVIII. Acestea sînt scrieri cu caracter predominant istoric şi politic, urmînd în mare, spiritul luminilor sau mai bine zis prefigurîndu-l. De aceea Iorga poate spune despre el: «Il fut le précurseur de Montesquieu pour la théorie des «révolutions d'Empire» ensuite si familière au XVIII-ième siècle»* [1]

*Şi aceasta într-un scop din ce în ce mai clar în mintea prinţului: pentru afirmarea cu o sută de ani înaintea enunţării principiului naţionalităţilor, a particularităţilor unui*

[1] N. Iorga, *Byzance après Byzance*, Bucureşti 1971, p. 216



https://biblioteca-digitala.ro

*popor de descendență mixtă, daco-romană, cu un profil general foarte interesant, cu o limbă neo-latină, cu obiceiuri și tradiții pitorești etc.etc. Stabilirea acestui profil în totalitatea elementelor lui, ca în* Descriptlo Moldavlae, *însemna argumentul unei prezențe românești de netăgăduit, a unor origini coherent concepute prin trecerea în date istorice chiar a unui mit al întemeierii. Din mijlocul sud-estului de tradiție ortodoxă și bizantină, Cantemir începea edificarea unui pod spre Europa de sud și de apus, completînd și mai ales finalizînd ideea de romanitate emisă de predecesorii săi. Pilonii acestui pod îl constituie* Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor.

*Pe de altă parte, Cantemir a încercat să furnizeze și mijloace politicii sale și a scris pentru convingerea Occidentului* Incrementa atque decrementa aulae otomanicae.

*Era încă un mod de a sugera prăbușirea iminentă a imperiilor, prăbușirea de care se legau nădejdile tuturor popoarelor mici oprimate.*

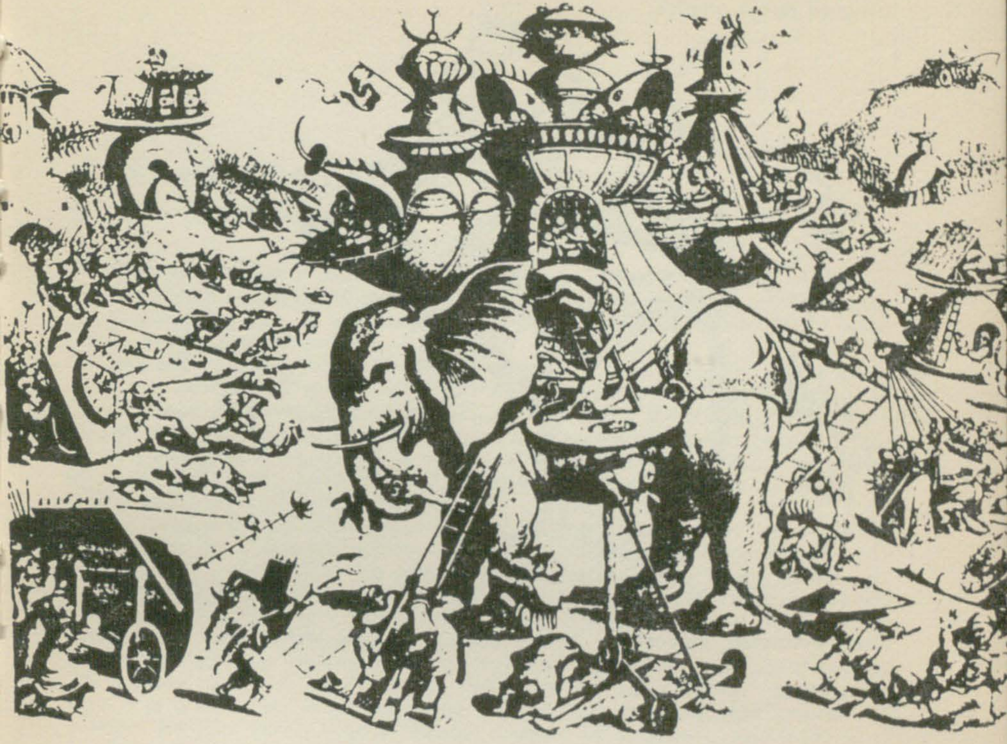
*Am pomenit mai sus mitul întemeierii adesea repetat de istoricul roman care recurgea la mituri ca un romantic îndrăgostit de originile misterioase ale lucrurilor și urmărind integrarea lor organică într-o viziune universală. Și din această pricină Cantemir adaogă uneori istoriei noastre atît de ciudate, fragmentele care lipsesc în documente, dar pe care le pune la locul potrivit cu o intuiție adîncă a adevărurilor integrale. E încă o probă a felului în care înțelegea dezvoltarea îngemănată a istoriei și spiritului, ca un inițiat care a învățat să folosească facultatea integratoare a spiritului, să îmbrățișeze fenomenele în unitatea lor originară, de reconstituit din suma fragmentelor inteligibile.*

*În orice caz, adăogînd mitul la istorie, Cantemir a acționat ca și urmașii săi de geniu, Hasdeu și Eminescu, reunind, într-un fel simbolic, dubla idee a originilor, atît dinspre latura istoric culturală, cît și dinspre cea mitic-arhaică. Și prin aceasta, iată-l și precursor al romanticilor.!*

*Dar pe deasupra cutărei ori cutărei ipostaze a operei sale, numitorul comun care o unifică este limba rațiunii, instrument universal de comunicare în secolul luminilor, exprimînd, în diversitate, unitatea funciară a acestui spirit atît de înzestrat.*

*Și ceea ce a izbutit astfel Cantemir și ceea ce interesează astăzi poate mai mult decît talentul, erudiția, multilateralitatea sa uimitoare, este faptul de a fi întreprins cu toate mijloacele să demonstreze spațiul sud-est european (și mai cu seamă țara sa de obîrșie) ca parte integrantă a Europei, fecundată de spiritul european și una din sursele acestui spirit însuși.*

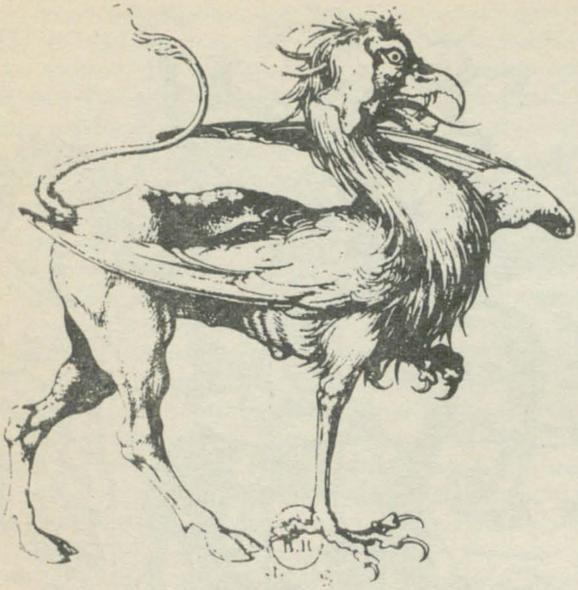
https://biblioteca-digitala.ro



# ISTORIA IEROGLIFICĂ

## operă europeană

https://biblioteca-digitala.ro



Pasărea-mamifer, gravură de Martin Schongauer, (sec.XV)

Arborele porfirian (aplicaţie). *Aristotelis Organum*, Francfurt, 1597 (p.p. 4)
Embleme alegorice în *Science Hiéroglyphique* Haga, 1745 (p.p. 16 şi 17)
◀ Asediul elefantului, gravură din sec. XVII, după Bosch



https://biblioteca-digitala.ro

ANA CARTIANU

# THE HIEROGLYPHIC HISTORY
## a few landmarks

*Dimitrie Cantemir's* Hieroglyphic History, *as the title indicates, contains a covered reality, an element of secrecy and of mystery. It is a political pamphlet dressed up in allegorical garb, a « Parliament » of birds and beasts to which the author carefully appended an explanatory key to all the references. It is a most curious, complex and tantalizing piece of work, with several layers of revelation and initiation.*

*It may be taken at its face value and read as an argument, as a generalized parliamentary debate in the animal world. As such it has the charm of moral fable and of the fantastic animal tale, each animal or bird having its own personality and language adequate to the tragedy or violence of the occasion. Behind these hieroglyphs, however, stand human personalities of the epoch, each perfectly impersonated by the bird or animal that serves as its emblem.*

*The correspondence between humans and animals is both comic and terrifying. The satirical aspect seems rooted in a conviction that the whole biological scale, from insect to man, is subject to the same vices of envy, hypocrisy, greed, cruelty and general beastliness. A cynical philosophy ensues, a pessimistic outlook concerning persons and « matters accidental » which are infallibly perishable, governed by « primary causes » and « natural phenomena ».*

The Hieroglyphic History *represents the author's personal experience of political life with its play of personal interests, calculation and string-pulling. Considered as such it is a memorial, an autobiographic novel actually centering upon two years of political intrigues (1703—1705), extended however, by flash-back, over a period of some twenty years. Though biassed and polemical, it is a mine of information concerning the social history of the epoch, the relations between the various social strata, the institutions of the period (e. g. the boyars' councils and their function, the rôle of the Turks). It resuscitates a buried universe and the atmosphere of an epoch.*

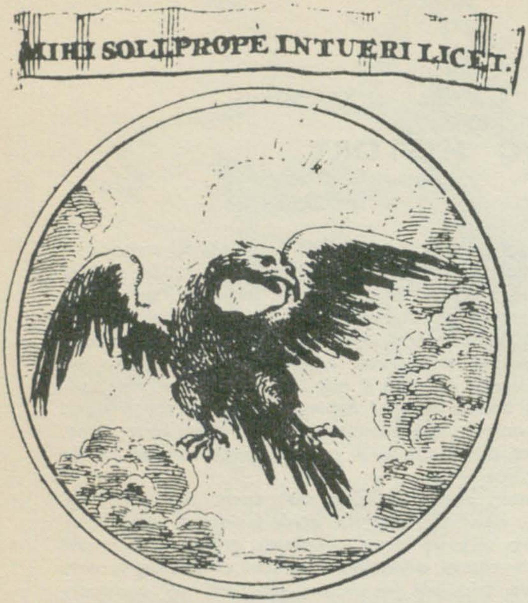
*A work of great comprehensiveness and utmost compactness, it is an autobiography, a social novel, a political pamphlet, a fable and a popular tale, all fused together into a new and — in Romanian 18 th. century literature — unique literary work.*

*The style shows the same baroque density being alternately biting, meditatively philosophical, lyrical and elegiac recalling folk dirges or laments, humorous as in popular proverbs and sayings.*

*The language presents the same complexity, concomitantly striving to find a terminology for abstract notions as yet inexistent in the language, and using common everyday speech and colloquial expressions. The linguistic difficulty for the translator lies in the syntax; the word-order, which is that of the Latin sentence, has to be respected, as far as possible; also the long balanced periods, the rhythmical patterns, the quantivative cadences, the sonority and rhyming words, briefly the complex word usage, poetics and tricks of rhetoric characteristic of the European baroque to which the* Hieroglyphic History *was unwittingly related.*



https://biblioteca-digitala.ro




DIMITRIE CANTEMIR

## Line, filosofeşti, cuvintele Brehnacii

Între pasiri, dară, era Brehnacea, carea, macar că şi ea, nu mai puţin decît alalte, de vărsatul singe nevinovat ca de o privală preafrumoasă să veseliia şi de toată carnea proaspătă nu să oţărîia, nici să scărăndăviia însă de multe ori cînd sfaturile gréle să zbătea şi lucrurile mari să dîrmoia, decît alalte precum mai adése şi mai aproape adevărul a atinge să videa şi totdeauna spre céle mai line şi odihnite lucruri învăţa şi îndemna (că, la tot sfatul, cînd în vreo parte a să aşedza nicicum a să alége nu poate, spre partea lineştii a să pleca sfat înţelepţăsc ieste).

. . . Aceasta pasire, dară, vădzind că din partea carea nici nedejduia, lucruri ca acéstea nebiruite şi nelecuite să scornîră, precum cu vréme céle de care grijă purta, de să vor jidărî, cu cît mai réle şi mai cumplite răscoale în tot trupul publicăi vor aduce socoti. De care lucru, acéstea aşé în sine chitindu-le şi oarecum până a nu fi, cu ochiul sufletului ca cum acmu ar fi vădzindu-le, cătră tot theatrul voroavă ca aceasta făcu:

* Din *Istoria Ieroglifică*, I, IV, f. 160—170



https://biblioteca-digitala.ro

## DIMITRIE CANTEMIR

### The gentle and philosophical opinions of the Hawk

Among the birds, now, there was a Hawk who, although no less than the others in the shedding of innocent blood delighted as in a most spectacular landfall caved in by torrents; and freshly-killed flesh neither angered nor turned his stomach; yet many a time when weighty matters were under debate being sifted and considered, he among others more often proved to come closest to the truth and ever peace-making and quiet ways advised and urged (since in any debate, when unable to side with this or that opinion, wise it is towards peace and quiet to incline).

So this bird seeing that such things, impossible to smother or to heal would arise wherefrom he least expected, so those things that he was concerned about, should they occur, so much the worse and the more fearful he considered the upheaval in the public organism would be. These thoughts in his mind revolving and somehow even before things came to pass seeing them in his mind's eye as if in actual fact the animal world's stage with a discourse as follows he addressed:

From *The Hieroglyphic History*, I, IV



https://biblioteca-digitala.ro

« În lume într-aceasta lucrurile tîmplătoare cum vor vini și cum vor cădea, nime dintre muritori deplin și cum sint cu mintea a le cuprinde poate, nici vreodînăoară cineva rădăcina adevărului pentru céle fiitoare, afară din tot prepusul, cu socoteala a atinge s-au vădzut. Ce precum toate lucrurile în lume sau ființăști sint sau tîmplătorești, așé în doaî chipuri pentru dînsele a să adeveri și a să înștiința poate. În céle tîmplătoare dară, începutul adése greșéște, iară sfîrșitul singur pe sine de bine sau de rău început să arată și să dovedéște. De care lucru, a celor tîmplătoare, pănă sfîrșitul nu le videm, nici de réle a le huli, nici de bune a le lăuda fără prepus putem. Iară în cele ființești, precum începutul, așé săvîrșitul după a firii urmare, afară din tot prepusul precum sint a le pricépe și a le giudeca îndrăznim și putem. Că precum în ciurul cu gaurile largi, mulțime de grăunțe mititéle punem și veșca ciurului dincoace și dincolea batem și zbatem, din céle multe grăunțe, carile întîi și carile mai pre urmă a cădea s-ar tîmpla nu știm. Iară precum pînă în cea de pre urmă, precum toate vor cădea fără greș știm. Că firéște toată greuimea la mijloc trage și tot grăunțul mic prin gaura mare neoprit tréce, și așé, urmadză ca ciurul zbătîndu-să, grăunțele unul pre altul deasupra îngreuind, spre cădére să-l împingă, după acela altul și altul, pănă cînd tot cel ce împingea, de nime neîmpins, ce singur din greutatea firească, după altele urmînd, să cadză. De care lucru, în lucrurile tîmplătoare, cei ce cu minte întreagă să slujăsc, aceasta laudă și spre bine prognosticesc, ca oricînd calea lineștii s-ar afla, drumul tulburării cu lunecătoriu piciorul norocirii să nu calce, ce totdeauna în cărarea lineștii și potica păcii, oricît de strîmptă ar fi, nepărăsit și neabătut să călătorească. Că macar că lucrurile la începătură mici și pre lesne a să isprăvi să văd, însă lucrul, de ce să lucreadză, créște și să măréște, cu carile împreună și lesnirile împiedecîndu-să, nevoile să mămineadză și să îngreuiadză, și așé, céle mai multe, de sfîrșitul fericit și lăudat scăpîndu-să, să deznedejduiesc. Așijderea, Pricina Pricinelor a toată pricinele dintîi privitoare și giudecătoare ieste, carile fără cea cădzută plată și răsplătire a le lăsa nu poate (că precum greuimea grăunțului deasupra căderii celui dedesupt pricină au fost, așé greuimea altuia pricină căderii celuia ce cădérea celuilalt au pricinuit va fi). Așédară, lucrurile muritorilor și muritorii, ori ca grăunțele în ciur, ori ca spițele în roată ar fi, adevărul fără prepus ieste, că loc stătătoriu și viață credincioasă cumva din fire nu s-au dat, nici să va da, ce toată sfera nestării sale sint să încungiure și nesăvîrșit țircălamul firii sint să împregiure și fietecui decît sine cel mai tare ieste să să afle și pricina pricinătoare fără izbînda pricinirii ieste să nu scape. Deci pănă la cuvîntul ce voi să grăiesc voi vini, asupra acestuia lucru o pildă, carea în dzilele bătrînéțelor méle a privi mi s-au tîmplat, ascultători și îngăduitori să fiți pre toți vă poftesc.



https://biblioteca-digitala.ro

«In this our world matters accidental, the ways of their arrival and occurence, no mortal man fully and as in fact they be, may comprehend; nor was there anyone, ever, to think out and discover beyond any shadow of doubt the root of truth for the things existing; nay as all things of this world are either natural or accidental, so two ways there are for them to materialize and reveal themselves. In matters accidental the beginning is often misleading, the conclusion alone proving the beginning to have been good or bad. Considering which, these accidental matters we cannot without hesitation either for bad to detest, nor for good to hold. While in natural matters, as is the beginning likewise the end according to nature; so that to understand and to judge them we do venture and well may. For if in a coarse sieve we throw a quantity of tiny grains and keep shaking the sieve this way and that, of those many grains, which first and which last shall happen to fail through, we do not know. But that they shall all fall through, to the very last grain, that we know without fail. For the whole mass makes for the centre and each small grain through the large hole falls without impediment; thus, as the sieve shakes, the grains toppling upon each other, one shall hurl another to its fall, then one more and still another, till each pushing grain, by no external force, but by its own natural weight, following the others, shall fall.

Mindful of this, those who use their good reason in judging of matters accidental advise and insist that the way of peace should always be sought; let man never risk the slippery foot of good-fortune upon the roads of trouble; but always the path of quiet and the lane of peace, however narrow, let him take, never abating, never swerving in his course. Because although in their beginning things may look trifling and somewhat easy to perform, nay any work as you work it out, shall grow and expand; frustrations, moreover, intervening, difficulties will grow and pile up; thus most actions deviating from their happy and much-praised consummation will end in hopelessness. Likewise, the Cause of Causes originally contemplates and weighs all actions, never leaving them without their appointed due and reward (for just as a grain's weight caused the fall of the one beneath, likewise the weight of one man shall cause the fall of him who wrought another's ruin).

Hence the work of humans and mortal man himself either like grains in the sieve or like spokes of a wheel appear, the undoubted truth being that stable abode or constant life were not granted by nature, nor shall be; the cycle of man's mutability to fulfill and the boundless sphere nature to encompass, each a stronger than himself to find, the cause of strife without the victory of promotion unavoidably to discover he must. So that before I come to the words that I wish to speak, a telling example



https://biblioteca-digitala.ro

Odînoară pentru hrana tîmplîndu-mi-să peste créșteturile munților a zbura și peste toți cîmpii cu ochii a mă primbla, într-un mușinoiu un guziu de cu vară, ca preste iarnă hrană să-i fie, de prin țarini grăunceane culesése și cu multe nevoi și ostenéle în mișina ce făcusă le strînsése, și așé, cu linește și cu odihnă viața trăgîndu-și, o furnică de mișina guziului déde, carea, un grăunți rîdicînd, la mușinoiul său îl dusă, pre carea alalte furnici, cu dobîndă și pradă gata ca aceasta vădzind-o, cu toatele după dînsa să luară și dacă la casa bietului guziu agiunsără și de strînsă grămada grăunțelor déderă, îndată a o prăda, a o încărca și a o căra începură. Guziul, săracul, în vréme ca acéia de tot agiutoriul scăpat și de rădăcinile curechiului ce mai denainte stricase blăstămat simțindu-să, din toată nedéjdea să scăpă și cu mare foamete din fălcile morții nu scăpă. Iară furnica, care întîiu pricina prădzii, foamei și mai pre urmă și a morții guziului era, de bișugul și bivul carile peste toată iarna avusése, îngrășindu-să și îngroșindu-să, cu aripi ca pasirile se întraripă și ca muștele în aer cu mare slobodzenie zbură. Iară lîngă mușinoiul furnicelor, de cu primăvară, în spinii carii acolea aproape era, o păsăruică miteteluşa cuibul a-și face și puii a-și scoate să tîmplă, carea tot cu furnici mititéle puișorii a-și hrăni și a-i créște era obiciuită. Căci amintrilea nici ieste alte lighioi mai mari a prinde, nici puii ei a le înghiți sau a le amistui putea. Iară într-o dzi cea îndestulită nafaca uitîndu-și și a firii sale hotare trecîndu-și, furnica cea mare și cu aripi prinsă (căci și furnica atuncea își găsésște pieirea, cînd îndobîndéște aripile), pre carea, după cîtăvă luptă și trudă biruind-o, mîncare puilor săi o dusă. Furnica, de primejdiia vieții cuprinsă și de amărăciunea ceii mai de pre urmă suflare, cu duios și mișelos glas cătră păsăruică dzisă: « Nici tu, o, lacomo, fără plată vii rămînea ». Ce păsăruica, milos și jélnic cuvîntul ei în samă nebăgînd, fărîmi, fărîmiiele făcînd-o, puilor o împărți. Eu, patima furnicăi vădzind și cuvîntul cel cu moarte amestecat din gură audzind, cu tot deadinsul sfîrșitul la ce ar ieși și asupra păsăruicii izbînda, cînd și răsplătirea în ce chip ar fi ca să cunosc, a oglindi mă pusăiu. Deci pasirea dacă furnica omorî și puilor o împărți, îndată, după obicéiu, la cîmp pentru ca alt vînat hrană puilor să prindză, să dusă. Așé, ea în cîmp lipsind, un șoarece pe spini urcîndu-să, cuibul cu puii păsăruicăi află. Carii, încă golași, fără tulée fiind și putérea aripilor de zburat încă neavînd, pradă șoarecelui să făcură, pre carii șoarecele înecîndu-i, cîte unul, cîte unul, mîncare puilor săi îi cără. Iară cînd șoarecele pentru ca și cel mai de pre urmă puiu să ia să întoarsă, iată și maica lor din cîmp cu hrana în gură sosi. Carea, de puișori sărăcită cunoscîndu-să și pre prădătoriu încă în cuibul ei vrăjmășéște pre puiul carile încă cu suflet rămăsése, a încolți și a răni vădzind, pentru viața lui cu mare umilință pre șoarece a ruga începu: Lasă-mi, tiranule, pre unul. Cruță-mi, vrăjmașule, pre acest mai mic macară. Nu ma lăsa așé de tot arsă și înfo-



https://biblioteca-digitala.ro

that in my old age I happened to witness I beg you all to mind and to mark my words. Once upon a time when, in quest of food, over mountaintops, I happened to fly and the country far and wide to overlook, behold, a mole, mindful of the winter to come, had been picking grain in the fields and with toil and trouble in its own mole-hill had stored it away; as it was thus quietly and leisurely carrying on, an ant happened upon the mole's hill and lifting one grain carried it over to its own ants' hill. Seeing her thus laden with such profit and spoil the other ants all set out in her wake and having reached the unfortunate mole's house the heaped up grain discovered; forthwith to the robbing, the loading and the removing of it they proceeded. The mole, poor thing, being in such a quandarry, deprived of all help, feeling moreover the curse of the cabbage-root previously destroyed upon him, gave up all hope and suffering bitter hunger, in the jaws of death gave up the ghost. The ant meanwhile, the initial cause of spoil and famine and lastly of the mole's death, with winter-long plenty and repletion grew full fat and wings like the birds it developed and as flies in the air it soared. Now upon the coming of spring close to the ants' hill, in the brambles nearby, a tiny bird by chance built its nest and hatched its young; she on tiny ants her young to feed and rear was used. Larger beasts to catch there were none, nor could her young them swallow and digest. Now one day this plentiful daily portion not minding, and the boundaries of her nature overstepping, the large winged ant she caught (for even an ant will come upon its fall when it grows wings); the which, after some toil and trouble having defeated, she carried as food to her young. Faced with the ruin of life and in the bitterness of its ultimate breath, the ant in moving and sorrowful accents thus spoke to the bird: «There is pay in store for you too, greedy thing.» The bird, however, of her gentle and woeful words unmindful, to atoms rendered her and among her young divided.

As to myself, seeing the ant's agony and hearing the words of her mouth tainted with death, the possible outcome and victory over the bird, as well as the form of punishment to learn, I sat down to watch. So the bird, having killed the ant and apportioned it to her young, instantly to the fields according to custom, fresh game to catch for her young she proceeded. She being gone, a mouse in climbing the bramble bush, the nest with the bird's young discovered. These being featherless and yet unfledged, their wings not strong enough for flight, an easy prey to the mouse they fell, which mouse strangling them one by one, to its own litter carried; and as she returned to fetch the very last chick, there was the mother, with food in her mouth, back from the fields. She, seeing herself of her young deprived and the thief, as yet in her nest, fiendishly



https://biblioteca-digitala.ro

cată fie-ţi milă de lacrămile mele şi tînguirile méle, nu-mi pierde toată ostenința tinerételor, nu mă despărți de toată nedéjdea bătrînéţelor méle! Adu-ți aminte că și tu părinte a fii și născătoriu a născuți ești. Socotéște a inimii durére, carea maica pentru rodul pîntecelui său pătiméște. Eu păcatul mieu cunosc și în oglinda fărălegii méle acum mă privăsc, pentru carea astăzi cea cădzută plată îmi iau și dreaptă izbînda furnicăi în întreit asupră-mi să face, ai căriia, o, ticăloasa, jélnicul glas n-am ascultat şi peste putinţele şi hotarăle firii méle trecînd, trag ce trag şi pat ce pat. la pilda mea asupra ta, o, nemilostivule, şi cu pedeapsa la mine sosită de cea la tine viitoare a scăpa te învață. Că precum mie întreit, aşé ție îndzăcit pricina pricinelor să nu-ți răsplătească preste firea ei ieste. Şi precum eu pre puii furnicăi i-am făcut fără maică, aşé pre miné, maica, tu m-ai făcut fără pui. Aşijderea, precum tu pre mine maica oţăroasă şi jealnică moartea puilor miei astădzi a privi m-ai făcut, aşé mîne sau poimîne de neagră şi cumplită moartea ta a să olecăi şi a să sărăci pre puii tăi va face. Şi precum şi tu pre mine mă desficioreşti, aşé altul pre puii tăi va despărinți ». Acéstea şi altele ca acéstea ticăită păsăruica cu olecăioase viersuri şi cu miloase glasuri pamintea și moartea puilor săi cu jéle cînta:

*A lumii cînt cu jéle cumplită viață,*
*Cum să trece şi să rupe, ca cum am fi o ață.*
*Tînăr şi bătrîn, împăratul şi săracul,*
*Părintele şi fiiul, rude ş-alalt statul,*
*In dzi ce nu gîndeşte, moartea îl înghite,*
*Viilor rămaşi otrăvite dă cuțite.*
*Țărna tiranul, țărna țăranul astrucă,*
*Izbînda, dreptatea, în ce-l află-l giudecă,*
*Unii fericiți să dzic într-a sa viață,*
*După moarte să cunoaşte c-au fost sloi de gheață.*

Ce şoarecele nici de verşul, şi de viersuri în ceva înduplecîndu-să, nici de fierbinți lacrămile şi duioase suspinurile păsăruicăi cevaşi milostivindu-să



https://biblioteca-digitala.ro

cornering and mangling the chick that still had a breath of lifein him, she for his life humbly to beg of the mouse began:

«Leave me, you tyrant, but one. Spare, you fiend, this younger chick at least. Leave me not in this fever and passion, take pity on my tears and my sorrow, destroy not the toil of my youth, deprive me not altogether of hope in my old age!

Remember you, too, are a father of sons and a begetter of brood. Think of the woe that a mother's heart for the fruit of her womb endures. My guilt I well know and in the mirror of my illdeeds now gaze; for the which I this day receive my deserved pay and the ant's rightful victory threefold over me triumphs; since, wretched I, her woeful voice would not hear, but went beyond what was fitting within the scope of my nature; so now have I to bear what I bear and am thus tormented. Read your own fate in my agony, merciless you, and by the curse that now falls on me your own coming one to avoid you shall learn. For as to me threefold, so to you tenfold, the Cause of all Causes is bound to repay. As I myself the young of the ant have left motherless, so now have you done unto me, a mother now widowed and childless.

As you this day caused a grieving and woeful mother to look upon the slaughter of her children, likewise to-morrow or the day after, shall you bewail your own murky and terrible death, leaving your children the poorer. And just as you make me childless, so another shall your sons leave parentless.». These and other such things the anxious bird in doleful strains and pitiful spells called to mind and the death of her young grievously bewailed:

«This fearful worldly life most woefully I sing,
It passes and it snaps as if a piece of string,
Be ye young or old, an emperor or a pauper,
Parent of son, relations, of status whatsoever,
When least ye think, grim death apace shall grab
And the surviving ones with bitter knives shall stab.
To dust and ashes both tyrant and peasant shall crumble
Called to account for success or defeat they shall tremble.
Some that are said to have led lives brave
Ice-cold shall prove once they're laid in the grave.»

But the mouse neither by spells nor by strains at all softened, nor at the bird's scalding tears or heart-rending sighs a jot relenting, the youngest of the brood strangled and joyfully homeward dragged. Glad was the mouse, with rich acquired spoil more daring and more saucy, apace the bramble-bushes to search and fearlessly all the spines to climb it began,



https://biblioteca-digitala.ro

şi pre cel mai mic puiu omorînd, cu mare veselie la cuibul său îl dusă. Vésel acmu şoarecele, şi de bişugoasă prada ce dobîndisă mai îndrăzneţ şi mai simeţ făcîndu-să, mai tare a îmbla şi mai fără sială prin toţi spinişorii a să urca începu, socotind că tot spinul cuibu şi tot porumbreriul pui de pasire va avea (ce precum apelpisia de multe ori mari vrednicii lucreadză, aşé afthadia singură cu sabiia sa capul îşi răteadză). Că într-acea dată o mîţă sălbatecă pentru hrana prin spini şorecînd, sunetul îmbletului şoarecelui la urechi îi vini. Carea, după al său obicéiu, mai deadins a să tupila şi a să şipuri începînd, şoarecele cel ce sunetul făcea printre frundze zări, şi aşé, mîţa totdeodată şi fără véste sărind, şoarecele, blăstămatul, toată sărita îşi pierdu (că cînd minţile de spaimă să uluiesc, atuncea şi picioarele a fugi să împiiedecă şi în toate ierbuşoarele să învălătucesc). Aşé mîţa pre şoarece întîi îmbrînci, apoi în fălci apucînd, cu mormăieturi trufaşe şi mîndre i să lăuda. Şoarecele între céle puţine olecăituri ce făcu, întîi era aceasta (« cine face, face-i-să, cine înghite undiţa, fier de corabie boréşte): osinda păsăruicăi m-au aflat ». Şoarecele încă bine cuvintele nu-şi încheie, şi mîţa în oala stomahului a-l fierbe şi în tigaia maiurilor a-l prăji şi în vasele maţelor a-l scoate începu. Aşé mîţa, spre vînătoarea şoarecelui cu totului tot dîndu-să, ce o aştepta nici ştiia, nici să gîndiia.

Că într-acea ună dată un dulău ciobănesc, pre lîngă spini pentru paza oilor îmblînd, mirosul mîţii adulmăcă, după miros urma luî, după urmă cu ochii de mîţă déde. În scurt, mîţa şoarecele încă bine nu înghiţisă, şi ea acmu în fălcile dulăului sosisă, carea nu de cuvînt, ce aşéşi mai nici de gînd vréme a avea putu. Că vrăjmaşi şi ascuţiţi colţii dulăului îndată toate oşcioarele îi zdrumicară şi toate măţişoarele îi deşertară. Dîrz dulăul şi cu coada bîrzoiată ni la un spin ni la altul piciorul după obicéiu rîdica şi precum şi el altuia vînat şi colac să găta, nicicum în minte îi era.

Că pre acea vréme un lup, după oi cu mare meşterşug şi mulcomiş linguşindu-să, asupra dulăului fără véste cădzu. Lupul pre vechiu nepriietin aşé singur şi de tot agiutoriul strein şi lipsit vădzind, asupră-i să-l fărîme năvrăpi. Dulăul, macar că cu lătratul cît putea pentru pizmaşul de obşte ciobanului ştire da şi cu toată vîrtutea, cît prin putinţă îi era, cu lupul să lupta, însă agiutoriul ciobanului a sosi, mai mult decît dulăul vîrtutea lupului a sprijeni zăbăvind, biruinţa la lup rămasă şi, bucăţi-bucăţèle fărîmîndu-l, viermilor îl întinsă masă. Ciobanul până la locul bătăliii a sosi, încă de departe un pardos, frumos la piiele şi vrăjmaş la inimă, precum asupra lupului cît ce poate aleargă, vădzu. De carile el spăriindu-să, până va videa între lup ş-între pardos ce să va isprăvi, după spini să dosi. Pardosul îndată ce la lup fără véste sosi, deodată lupul cu dînsul de luptă să apucă. Ce lupul nici mult lupta sprijenind, nici puţin ceva folosind, în clipala ochiului, biruit, trîntit şi omorît fu. Pardosul acmu, duhul cel mai de pre urmă de la lup



https://biblioteca-digitala.ro

thinking a nest in every spine and a bird in every stalk to find (for just as loss of heart will often drive towards merit, so impudence its own head shall imperil).

A wild cat meanwhile mousing for food in the brambles, the sound of the mouse's snuffling struck its ear. She, as her wont, more carefully squatting and sneaking, the mouse among rustling leaves suddenly saw; instantly and unawares the cat pounced; the blasted mouse then lost all self-command (for when out of one's wits with fear, then one's feet will stumble and in every weed get tied up.) So the cat first gave the mouse a crack upon the head, then picking it up in its teeth, proudly and haughtily growled and boasted. Among the few complaints the mouse uttered, this one came first (as you do to others, so shall it be done unto you; he who swallows the bait shall vomit an anchor): «The bird's curse has fallen upon me». No sooner had the mouse spoken these words than the cat began to stew him in the pot of her stomach, to broil him in the pan of her gizzard, to empty the crockery of her bowels. Thus completely wrapped up and dedicated to hunting the mouse, the cat had no inkling and never dreamt of what was in store for her.

For in the meantime a shepherd's dog in prowling about the bramble bushes while watching his sheep, the cat's presence sniffed, the smell he trailed, the trail trailing he faced the cat. In short the cat hardly the mouse had swallowed, than in the dog's jaws it wallowed; for speaking, nay not for thinking a chance could she find. For cruel and sharp the dog's fangs instantly her tiny bones crunched and her frail entrails tore out. Impudent that dog, his tail up, at each bramblebush his hind leg, as his wont is, he raised; that he for another's good game and good grain was preparing, no inkling he had.

For at the time a wolf silently and craftily upon the sheep fawning, on the shepherd's dog without warning came. The longstanding unfriendly beast thus lonely and helpless seeing, the wolf fell upon him to finish him quite. The mastiff though barking as loud as he could and warning the shepherd against the perpetual foe, with might and main against the wolf did strain; yet the shepherd's help was slow in coming, favouring the wolf's toughness rather than the mastiff's; so the victory was the wolf's and torn to bits, the dog was laid low, a dish for the worms to eat.

Before even reaching the site of the battle, the shepherd from afar a leopard, handsome its coat and fiendish its heart, running full speed at the wolf, the shepherd sighted. Frightened at this and the issue between the wolf and the leopard to watch, he round the bramblebush backed.

As soon as the leopard without warning attacked, the wolf instantly to fight him proceeded. The wolf neither put up a great fight, nor did



https://biblioteca-digitala.ro

cu cumplită vrăjmăşie scoţind, ciobanul de după spini cu palestra sigeata print-înimă îi pătrunsă. Pardosul, de moarte rănit şi de toate puterile părăsit vădzindu-să, cu glas de moarte şi cu cuvinte de singe, într-acesta chip grăi : « Gudziul pentru curechiu, furnica pentru furtuşag, pasirea pentru lăcomie, şoarecele pentru simeţie, mîţa pentru pizmă şi viclenie, dulăul pentru vrăjmăşie şi mîndrie, lupul pentru véche duşmănie, eu pentru obraznica bărbăţie viaţa ne-am pus. Iară ciobanul pentru piielea mea capu-şi îşi va da ». Acéstea ciobanul nici ascultînd, nici în samă cevaşi macară băgînd, macar că trist pentru dulăul ce pierdusă, însă vésel pentru piielea pardosului ce agonisisă era, pre carile în loc despoindu-l şi piielea pre umăr aruncînd, spre oi şi spre stînă să margă să întoarsă.

Căruia un voinic oştean bine într-armat întimpinare îi vini, şi după ce bună calea după obicéiu ciobanului déde şi pre umeri-i piielea pardosului vădzind, cu plată să i-o vîndze, cu blînde cuvinte cerşu. Ciobanul, şi pentru piierderea dulăului mînios, şi pentru uciderea pardosului simeţ, cine de după spini cu palestra odata un pardos au ucis, precum de acmu înainte şi lei şi paralei şi ţigan şi oştean, tot cu o lovală va prăpădi i să păru. De care lucru, nici dzua bună omenéşte luînd, nici la cuvîntul blînd cum să cădea răspundzind, calea să-şi păzască oşteanului dzisă, iară amintrilea bine să ştie că în cîmp ca acesta, cine pre cine a despoia poate, a celuia piiele poartă. Şi vedzi aceasta (palestra de-a umăr spîndzurată arătînd), nu a vinde, ce în dar a cumpăra s-au învăţat. Oşteanul, de aspru cuvîntul ciobanului oţărîndu-să şi de batgiocură ce-i făcea cu inima înfrîngîndu-să, mai mult trufaşe răspunsurile a-i audzi a suferi nu putu, ce, îndată calul în dălogi strîngînd şi cu picioarele din pinteni înteţindu-l, asupra lui să răpedzi şi suliţa prin ţiţa stîngă pătrunzindu-i, nu numai de piielea pardosului îl despărţi, ce şi de haine dezbrăcîndu-l, numărul dzilelor la sfîrşit îi dusă. Aşé ciobanul, în darn cumpărătoriu, împreună cu marfa şi viaţa îşi prăpădi.

Iară oşteanul, pe cal încălecînd şi piielea pardosului pe deasupra scutului îmbăierînd, pe drumu-şi purceasă. Aşé, el uneori de bună inimă şi de izbîndă cîntînd, iară alteori de lucrul şi singele ce făcusă gîndind şi mărgînd, de-alăturea drumului un iepure sări. Oşteanul bunătăţii calului bizuindu-să, precum pe iepure ca şi pe cioban, în suliţă va lua socoti (ce cine alége oasele, péştele cît de mare poate mînca, iară oasele nealegînd, piticul cît de mic spre înecarea grumadzilor destul ieste). Şi aşé, cu suliţa buîrată pre bietul iepure în goană luî, şi acmu din cal pre iepure biruind şi în clipală iepurele agiungînd, cînd de cînd în suliţă îl va rădica să chibzuia. Iepurile, într-atîta de mare a vieţii primejdie vădzindu-să şi precum firea mai mult a-l agiutori a nu putea cunoscîndu-să, la obiciuitul meşterşegu-şi alergă, şi aşé, cu multe şuvăituri şi cohăieturi, spre nişte locuri măluroase şi ţărmuroase a fugi luă. Oşteanul, ochii în dosul iepurelui întinşi şi înfipţi avînd,



https://biblioteca-digitala.ro

it profit a jot; defeated, laid low and killed in a twinkling he was. Nay, the leopard never left the wolf but with fearful wrath the very last breath out of him was squeezing; the shepherd behind the bush from his bow an arrow shot through his heart. The leopard now wounded to death and of all strength deprived, with dying voice, his lifeblood spitting, thus spoke: «the mole for the cabbage, the ant for the stealing, the bird out of greed, :he mouse with sauciness, the cat because of hatred and craftiness, the mastiff with enmity and pride, the wolf with old grudge, myself with overconfident strength, our lives we all jeopardized. The shepherd now to keep my hide his head shall risk.» These words the shepherd did neither mind nor the least bit take to heart; though sad for the loss of the dog, but glad of the acquired leopard's coat, instantly he flayed the beast and flinging the hide upon his shoulder made for his sheep and sheepfold to go. A sturdy well-armed trooper towards him was coming; wishing the shepherd Godspeed, as men will, the leopard's hide on his shoulder perceiving, for money to buy it with kind words he begged. The shepherd was angry at loss of the dog and proud at killing the leopard; as who hiding in the bramble bushes once a leopard has killed, henceforth lions and more than lions ,gipsies and troopers at one blow to finish was thinking. Owing to which neither decently the greeting acknowledging nor the kind words fitting answer giving, he told the trooper to mind his business or else be assured that in such places he who another may strip of his hide, that hide he shall wear. And see here (pointing to the bow slung upon his shoulder): not to buy, but to earn as a spoil they have learned. The trooper at the shepherd's harsh words sorely angered, his heart with unmerited insult heaving, the arrogant answers to suffer no longer could bear; but pulling the reins short and spurring his horse on he made a dash and his javelin in the shepherd's left breast implanting, not only from the leopard's coat severed him, but of his own clothes stripped him and his days to an end he brought. The shepherd, vain purchaser, both merchandise and life thus lost.

Mounting his horse, the skin of the leopard on to his buckler strapping, the trooper further proceeded. Lighthearted and of victory glad he would sometimes burst into song, sometimes the thing he had done and the blood he had spilt consider; thus continuing, a hare by the road crossed his path. On the horse's virtue relying, the hare, as the shepherd, at point of his javelin he thought he would pick (he who minds the bones, a fish, no matter how big, may eat; while to him of bones unmindful, a tiny dwarfish thing for the choking of breath proves enough.) Flourishing his javelin the unfortunate hare he chased, how and when to pick him at spear's point debating.



https://biblioteca-digitala.ro

de a locului răutate şi de priméjdiia viitoare nici grijă, nici pază avea. Şi aşé, în răpegiunea calului asupra a unui mal înalt sosind, nici vréme de chivernisală, nici loc de fereală mai putu avea, ce în mişelos chip din ţărmurile malului fără aripi zbură, şi din călăreţ alergătoriu, dobitoc fără aripi zburătoriu să făcu, pănă cînd greuimea firească, repegiunea şi iuşurimea meşterşugească biruind, cu capul în gios, ca cum poftiia, în fundul pohîrniturii, ca cum nu vrea, asupra colţiroase şi simceloase pietri, ca cum nu să gîndiia şi ca vai de capul lui, cădzu, unde os prin os pătrunzindu-şi şi mădular prin mădular zdrobindu-şi, cu groaznică şi straşnică moarte, céia ce i să cădea izbîndă şi céia ce-l aştepta dreaptă osindă îşi luî ».

După povéstea şi pilda aceasta, Brehnacea iarăşi cuvîntul carile începuse la sfîrşit a-l duce apucă: « Aşédară, în lume lucrurile tîmplătoare celor ce rădăcina şi pricina dintîi necunoscută le ieste, precum toate fără chivernisala cuiva şi fără nici o pricină a cădea şi a să tîmpla să par. Însă fietece de a sa hirişă şi adevărată dintîi pricină nu să lipséşte şi fietecui céia ce i să cade tîmplare, de hulă sau de laudă, de fericire sau becisnicie fără greş vine. De care lucru, aievea ieste că adunările dinceput drépte şi adevărate pricini să nu fie avut, ce numai pentru deşartă şi înflată slava numelui şi pentru ca să să dzică, iată că tot capul ni s-au plecat şi tot genunchiul ni s-au închinat acéste ale lumii răscoale au pricinit. Deci pentru izbînda a voii în părére, începute, a multora multă asupreală şi mare înăduşală să face, carea fără plată şi osindă, precum nu va rămînea, fără prepus ieste (că suspinele dréapte ceriurile pătrund şi lacrămile obidite chentrul pămîntului potricălesc şi singele vărsat cărbune ardzătoriu şi foc pîrjolitoriu să face). Carile la vrémea sa izbînda şi osinda îşi gătesc, de carile asupritoriul a scăpa şi năcăjitoriul a să apăra preste fire şi peste putinţă ieste. Iată, fraţilor, izbînda la uşă, iată, priietinilor, plata în casă şi răsplătirea în cap ne-au sosit. Au nu Vulturul, monarh a toată zburătoarea a fi poftind, batgiocura tuturor lighioilor ne-am făcut? Prodromul aceştii urîcioase veşti încă de demult Liliacul era, carile cu cuvîntul şi cu lucrul în mijlocul a tot theatrul şi denaintea a tot ochiul biruinţa au dobîndit. Aşijderea, acmu, micele acéstea musculiţă dreptatea cît să fie de vîrtoasă, umilinţa cît să fie de înaltă şi mîndriia cît să fie de plecată şi de înflată frumos ne arătară. Au nu în cartea Vulpei fumul pojarului acestuia mirosiia? Şi încă altele mai réle şi



https://biblioteca-digitala.ro

In danger of losing his life, by nature unaided, the hare had recourse to its usual cunning and thus with much ducking and turning, for steep and precipitous places he ran. The trooper his eyes upon the hare attentively fixing, the evil surroundings and danger ahead neither minded nor heeded. Thus at full speed on top of a steep bank he came; neither time for thinking nor space for dodging there was, but from the edge of the cliff he, wingless, pitifully flew, a chasing rider into a wingless soaring beast changed; natural weight crafty swiftness and lightness overcoming, head foremost not against his wishes, yet upon sharp and piercing stones, much against his will, pitifully toppled; his bones to pieces were broken and his entrails crushed quite; in lieu of desired victory and as a rightful punishment an awful and fearful death he found.»

After this story and fable the Hawk his discourse previously begun, picked up again: «Matters accidental of this world, whose root and primary cause we ignore, all seem to befall and to happen without any previous planning or cause. Yet each their true and personal first cause do not escape and each the deserved reward, be it a curse or a thing of praise, be it happiness or misery without fail they get. Which points to the fact that the initial councils just and true causes had none, but only served for the vain and puffed up honour of a name; that it be said: there every head has bowed and every knee has bended to us. These are the things that caused rebellions in the body politic.

Thus for the triumph of a whim by fancy conceived great oppression and sweating by thousands is undergone, which no doubt without reward or punishment shall not go (for just complaints will pierce the skies, bitter tears to the centre of the earth will drip and spilt blood into burning embers and destroying fire shall turn.) Men their victory and doom in good time prepare, which the oppressor to escape or the sufferer to avoid beyond nature and ability it is. Look, brothers, victory on the doorstep, there brothers, pay in the house and vengeance on our heads has come. For the Eagle to be monarch over all birds desiring, didn't we just turn into a laughing-stock for all beasts?

The Bat had long been the leading spirit of this unpleasant piece of work, he who by word and work in the animal theatre and in the public eye his victory won. Likewise now, these tiny flies have nicely shown how strong justice should be, how deep humility and pride how humbled and lowered. Now in the Fox's epistle was it not the smoke of this conflagration that was reeking? And other things worse and more terrible to come in her ignorance she prophesied (for any true prophet in speech unthinking, in word unrefined and in result undeniable will prove). Thus the Bat true words taught us, that bigger than the Camel is the Elephant; and swifter



https://biblioteca-digitala.ro

mai cumplite a vini prin neştiinţă prorociia (că tot prorocul adevărat în dzisă negîndit, în cuvînt nealcătuit şi în ieşirea lucrului nesmintit ieste). De vréme ce adevărate cuvintele Liliacul să pomenim ne învăţa, şi precum decît Cămila mai mare Filul şi decît Zimbrul mai iute Inorogul a fi aminte ne aducea. Acéstea toate atuncea de batgiocură şi în samă nebăgate să avea, iară acmu iată că piatră după piatră a să pohîrni şi val după val a ne lovi şi a ne năbuşi au început. Pentru aceasta dară, de mă viţi ascultа, sfatul bătrînéţelor méle ieste acesta: Liliacul precum s-au aşedzat să nu-l mai clătim. Pe Vidră în gîrle, unde să află, cu hrană şi cu alte trebuitoare să o chivernisim. A muştelor prieteşugul şi frăţiia, iară nu vrăjmăşiia şi veciniia, să poftim. Filul şi Inorogul, cît în putinţă va fi, precum cu dobitoacele amestec nu avem, a-i înştiinţa să silim şi după înştiinţare adevărul lucrului să şi urmédze. Deciia, unde ar pofti a lăcui şi în ce chip ar vrea a vieţui în ceva împotrivnici să nu ne arătăm, ce noi pénele noastre să ciuciulim, iară dobitoacele cum vor putea, perii să-şi lingă şi să-şi netedzască (că cine gardul strein tréce şi în pomul altuiia să suie, la întors gardul zid şi la mîncare poama piatră i să face). Căci amintrilea, toate, a tuturor dobitoacelor supuse dosédе şi asupréle, de nu Filul, Inorogul, de nu Inorogul, altul ca Inorogul, asupra noastră cu vréme va să le izbîndească şi tot suspinul cu osinda sa va să ne găsască. Şi mai vîrtos Inorogul grijliv pentru noi fiind, nuîrul mic repede ploia va să trimată, din carea nu numai pénele, şi aripile, ce aşé şi cuiburile de prin copaci şi bortele de prin stinci a ne scuti şi uscate a ne feri vrédnice nu vor fi (pre slab să nu gonim, că mai tare l-om face, pre fricos să nu spăriem, că mai îndrăzneţ să va întoarce). Acéstea, o, priietinilor, de la mine; iară voi de la voi ce poftiţi arătaţi şi ce vi-i voia lucraţi şi, veri aşé, veri aşé, în cea mai de apoi cuvintele méle din minte nu scoateţi. »

Pilda, cuvîntul şi sfatul Brehnacii, macară că mărgăritariul curat la aurul nespurcat şi pietrile scumpe frumos cu aur alcătuite era, însă (la inima împietrită şi pizmătoare nu cuvîntul, nu învăţătura, ce pedeapsa şi pătimirea, ca la dobitoace în ceva a spori şi a o domoli poate). În care chip, Corbul şi Cucunozul, macar că lucrul adevărului cum şi în ce fel mérge bine cunoştea, însă povăţuind pizma şi urmînd pofta, vechiul cuvînt pliniia (cel bun vădzu, pricep şi laud, dară cel rău voiu şi urmădz), şi aşé Corbul, urmele rélii pofte călcînd, a cheltuielelor pagube, a osteninţelor în zădar şi a cinstei numelui



https://biblioteca-digitala.ro

than the Auroch is the Unicorn he reminded us. All these things were laughing matter at the time and unheeded; but now, behold, boulder upon boulder bounding, breaker upon breaker bouncing, begin to shatter and stifle us.

Therefore, should you be willing to mind my words, here is the counsel of my experienced old age: the Bat from his chosen position let us not displace. The Otter in the streamlets, with food and other necessaries let us provide. Of flies, friendship and brotherhood, not enmity or servitude let us seek. The Elephant and the Unicorn let us do our best to inform, as far as possible since with the beasts we have no commerce and having informed them to the matter in hand proceed. So that wherever they choose to reside and in whatever way they wish to live we should in no way oppose, but just pick our own feathers while the beasts should lick and smooth their own hairs, as well as they may (for he who steps over another's fence and climbs into anothers's tree, shall find in return that the fence into wall and the fruit into stone has changed). Or else the chiding and oppression of all the beasts; if not the Elephant then the Unicorn, if not the Unicorn then some other beast like it, shall fall in time upon us, and every care and sorrow shall find us. The more so the Unicorn being anxious for us, the small cloud shall soon the rain pour down; not merely feathers and wings, but even nests in the trees, as well as hollow places in the rocks to protect and keep dry shall it be possible (never cast out the weak for the stronger he shall grow; do not frighten the timid for ever more daring shall he become).

These things, my friends, according to my understanding; as to you, your own mind speak and work as best you think; and either one way or the other, to the very last my words bear in mind.»

The Hawk's fable, discourse and advice, were like pure pearls in undefiled gold and like precious stones beautifully set in gold; (yet a stony and hostile heart no word of mouth or wisdom may soften, or in any way pacify, but only calamity and suffering as in a world of beasts).

In this way the Raven and the Cuckoo, though the truth of the matter well knowing as well as the state of things, yet subject to envy and prompted by greed, the old saying enacted (the truth I see, conceive and praise, but evil I desire and seek); likewise the Raven following in the wake of evil desire, though feeling the damage of expenditure, the vanity of efforts and the waning of his name's honour, he nevertheless the thrilling plan once conceived could not abandon; but all contrary happenings, differently and favourably read and interpreted, after his own heart.

He in this guise to the Hawk made answer: «The fable you told and the advice you gave I full well understood. Now the fable is one of humility



https://biblioteca-digitala.ro

scădere simţind, de începutul vivoros gînd a să părăsi nu putu, ce toate tîmplările împotrivă, într-alt chip spre bine şi după a sa poftă le tîlcuia şi le primeniia. Carile într-acesta chip Brehnacii răspunsă: « Întîi pilda ce ai spus, apoi sfatul carile ai dat foarte bine le-am înţeles. Ce pilda ieste a disidemonii iară sfatul ieste a micropsihiii, carile în toată monarhiia noastră loc şi cinste a avea nu pot. De unde, nici la una, nici la alta uitîndu-ne, mai mult zdrobirea cuvintelor a face nici ne trebuie, nici ni să cade. Iară cît ieste despre partea lucrului ce s-au tîmplat, nici a împăratului nostru în cinstea numelui vreo scădere, nici monarhiile noastre vreo pagubă s-au făcut sau să va face. Ce muştele, neam obraznic fiind, a sa hirişă mojicie cu şederea la masă nechemate ş-au arătat. Deci, precum dulăii, coteii şi mîţele din fărămuşile mésii stăpînilor să hrănesc, aşé şi calicios şi obraznic féliul acesta din lăturile vaselor noastre viaţa de-şi vor sprijeni, ce divă ieste? Cătră aceasta, împăratul nostru dinceput nu pentru muştele zburătoare, ce pentru pasirile cu pene, cu oaî şi în aer vieţuitoare sfatul i-au fost, ca pre unul singur monarh stăpînitoriu şi oblăduitoriu să ştie. Iară pre aceste spurcăciuni în numărul zburătoarelor sale a le numi, de nu să va milostivi, din slava cinstii mărimei sale ce i s-au scădzut? Muştele, dar, ca nişte lighioi spurcate, mojicoase şi în samă nebăgate, lasă-le să îmble. Iară noi, de lucrul început apucîndu-ne, la sfîrşit a-l duce nevoitori să fim, pre carile în curîndă vreme a-l videa bună şi fără prepus nedejde avem, de vreme ce, iată, hirograful tuturor în mînule noastre ieste, în carile nu numai iscăliturile cu numerile, ce şi inimile cu sufletele li să cuprind, din carele nici a să întoarce, nici a să căi pot (că decît cuvîntul dat, alte mai tari şi mai vîrtoase legături a fi nu poate, însă la cei a cinstei cuvîntului cunoscători). Iară amintrilea, cu a noastră linevire, lucrul într-alt chip de s-ar tîmpla, atuncea cu bună samă trudă în deşert, cheltuială în pagubă şi a cinstei numelui betejire ar urma. Pentru care lucru, pentru ca lauda adevărată şi odihna fericită a dobîndi să putem, cele isprăvite a întări, cele neisprăvite ca să le săvîrşim şi să le isprăvim a sili trebuie. Acmu, dară, tot temeiul lucrului într-aceasta au rămas, ca Lupul la bîrlogul său neclătit să să păzască, Filul în giur, împregiur cu hendec, după obiceiu, să să încungiure şi să să închidză, Inorogul prin munţi, cu tot feliul de măiestrii şi de vînători la mînă a să aduce să nevoim. Şi aşé, acestea spre alalte săvîrşindu-să, iată că toată odihna vecinică fără prepus vom dobîndi şi în urmă alt gînd împotrivă, de tulburare şi de neaşedzare, nu va mai rămînea ».

Acestea a Corbului, Cucunozul, Pardosul, Rîsul şi alalte mai toate, carile cu singele fierbinte maţile a-şi răcori ştiu, adeveriia.

**(Ediţia Panaitescu—Verdeş, 1965, pp. 250—263)**

https://biblioteca-digitala.ro

and the advice of small spirit, both of which can find no place or honour in our kingdom. Therefore neither the one nor the other heeding, further to smash the argument is neither needful nor becoming. Now as regards the recent occurence, no slighting of honour to our emperor's name nor any damage to our monarchy there has been or shall be. The flies, a brazen kind, their peculiar churlishness, by partaking of a meal uninvited, have proved. Since mastiffs, lap-dogs and cats feed on the scraps of their masters' table, so if that greedy, brazen kind should live on the slops of our dishes, what wonder?

Against this, our emperor (not for the sake of the perky flies but for that of the feathery winged brood, by eggs multiplying and in the air living) advised us a single monarch for master and protector to recognize. If this filthy rabble within the number of his flying creatures he will not deign to include, is the honour of his rank in any way abated? The flies, therefore, disgusting and cloutish brutes that they are, leave you alone and unnoticed.

As to ourselves, let us to the work undertaken anxiously turn and strive to carry it out, for good and certain hope of its impending fulfilment we have, since the signed writ we hold in our hands, which not only names but indeed hearts and souls encompasses; this they cannot either forswear or regret (for over and above the pledged word, no stronger and more lasting ties there can be; yet only for those well-versed in the decency of promise).

Otherwise, if owing to our sloth, the matter should happen to turn out differently, then no doubt our toil would be pointless, our expense vain and a slighting of the honour of our name would ensue. Mindful of this, in order true praise and peaceful leisure to acquire, matters concluded we should confirm, matters impending we should strive to conclude and to finish. So now the heart of the matter in this lies that the Wolf in his lair be inflexibly kept, the Elephant round about shut and walled in as customary, the Unicorn in the mountains, with sundry artifices chasing we should strive to entrap. Thus these things, with other matters concording, perpetual rest we are sure to attain and in future no adverse thought, troublesome or unsettling, there shall be.»

Such words the nature of the Raven, as well as of the Cuckoo, the Leopard, the Lynx and of sundry others well-used to cooling their entrails with fuming blood, fully confirmed.

**Translated from the Romanian by ANA CARTIANU**



https://biblioteca-digitala.ro

ALEXANDRU DUȚU

# AN 18th CENTURY WIT

Cantemir set out to produce his work based upon personal knowledge which none of his contemporaries could possibly have had. He had spent his childhood in Moldavia close to his father, the reigning Prince Constantin Cantemir, and observed how the Sublime Porte exerted its domination over the Romanian vassal principalities. For twenty two years of his life he lived in the very heart of the Turkish Empire, Constantinople, and during his short reign (1710—1711) came face to face with imperial power.

He become familiar with the currents of European ideas through his connexions with the cultivated men of Constantinople. He was already known as an able writer, and, in the year he had started to write his *History of the Othman Empire*, received a most prestigious scientific recognition. In 1714 he was elected a member of the Berlin Academy and was invited to inform that scholarly institution, whose foundations had been laid by Leibniz on some regions insufficiently known to the West. As a result of this he set about writing *The Description of Moldavia* which he finished in 1716. This was followed by the *Chronicle of the Romano-Moldo-Vlachs*, written first in Latin and later in an extended version, in Romanian, in order to demonstrate the Latin origins of the Romanian people their continuity and unity. Again and again he come back to work on his manuscript, until his sudden death In August 1723.

The first printed edition of the *History of the Othman Empire* came out in England where his son Antioh had been appointed ambassador of Russia. There he succeeded in attracting the interest of the English public and raised a subscription in order to secure funds for publication, being equally successful in finding an able translator and a skilled editor. *The History of the Growth and Decay of the Othoman Empire* was published in London in 1734—1735, under the high patronage of Queen Caroline and Crown Prince Frederick. Among the other patrons of the book we find both partisans and opponents of Robert Walpole. Of his close associates were listed



https://biblioteca-digitala.ro

the Duke of Newcastle, Lord Harrington and lord Hardwick, and of his opponents, Philip of Chesterfield, Lord Carteret, who, after Walpole's downfall in 1742, was to become Secretary of State: the list of subscribers contained also the names of army officers, lawyers, pharmacists, physicians and diplomatists from Portugal, Florence, Saxa-Gotha, Venice, Hasse-Darmstadt, who all contributed to the diffusion of the work on the continent; finally, the list included Sir Robert Sutton, former ambassador of Great Britain to Constantinople, where he had met Dimitrie Cantemir. Nicholas Tindal (1687—1774), who translated the book, was not an unknown man either. He was the nephew of the deist philosopher Matthew Tindal, and had studied at Oxford; he was the publisher of Rapin's *History of England*, which he amplified in his translation, thus making available to the English public 15 volumes *in octavo*. He also planned a history of Essex and published a *Guide to Classical Studies*, where his abilities as historian and philologist fully revealed themselves.

The publishers, James, John and Paul Knapton, were thought by their contemporaries to be "eminent printers" due both to their skill in the job of printing and to their competence in selecting the material for publication. After James died in 1736, the two younger brothers continued to print until 1755. Then, too honest to face the tough competition, and too keen on the scientific value of the texts rather than on their commercial success, John found himself bankrupt, and upon Paul's death, closed the business. This explains why the second English edition of Cantemir's work was not printed at the « Crown in Ludgate Street » but had to be published by Andrew Millar. The reprinting of Cantemir's work in 1756 was full proof of both its value and of the interest it had aroused among the British public. Millar (1707—1768), a Scotsman who surrounded himself with able advisers, published such precious works of English literature as James Thomson's verses, Fielding's *Joseph Andrews* or the famous *Dictionary of the English Language* by Dr. Samuel Johnson. Bothwell, secretary to this distinguished representative of the English Enlightenment, gives us a most valuable account: « Millar, though no great Judge of literature, had good sense enough to have for his friends very able men to give him their opinion and advice in the purchase of copy-right, the consequence of which was his acquiring a very large fortune, with great liberality. Dr. Johnson said of him: I respect Millar, sir: he has raised the price of literature ».

Having received its consecration in England, Cantemir's work continued its European destiny. Jonquières' French translation appeared in 1743. In 1745, Schmidt of Hamburg undertook to publish the English version into German, with a dedication to the Empress Maria Theresa, under the title *Geschichte des osmanischen Reichs nach seinem Anwachse und Abnehmen.*

Edward Gibbon quotes it, Sir William Jones, praises it, Winckelmann uses excerpts from it. Such a response, although impossible to assess with precision, can be surely assumed from the presence of the work in the big public libraries or the famous private collections, which leads to the conclusion, that Cantemir had come to enjoy an indisputable authority. This authority was recognized by poets who contributed through their writings to make better known the cultural traditions of this area to readers on the continent: we have in mind such great poets as Byron, who used Cantemir's work as an information source for *Don Juan*, or Shelley who, in the preface to his passionate poem *Hellas*, makes reference to the same work.

Cantemir had been trained in the South-East European cultural climate and as such he expressed his own attitude towards the various schools of thought in a way



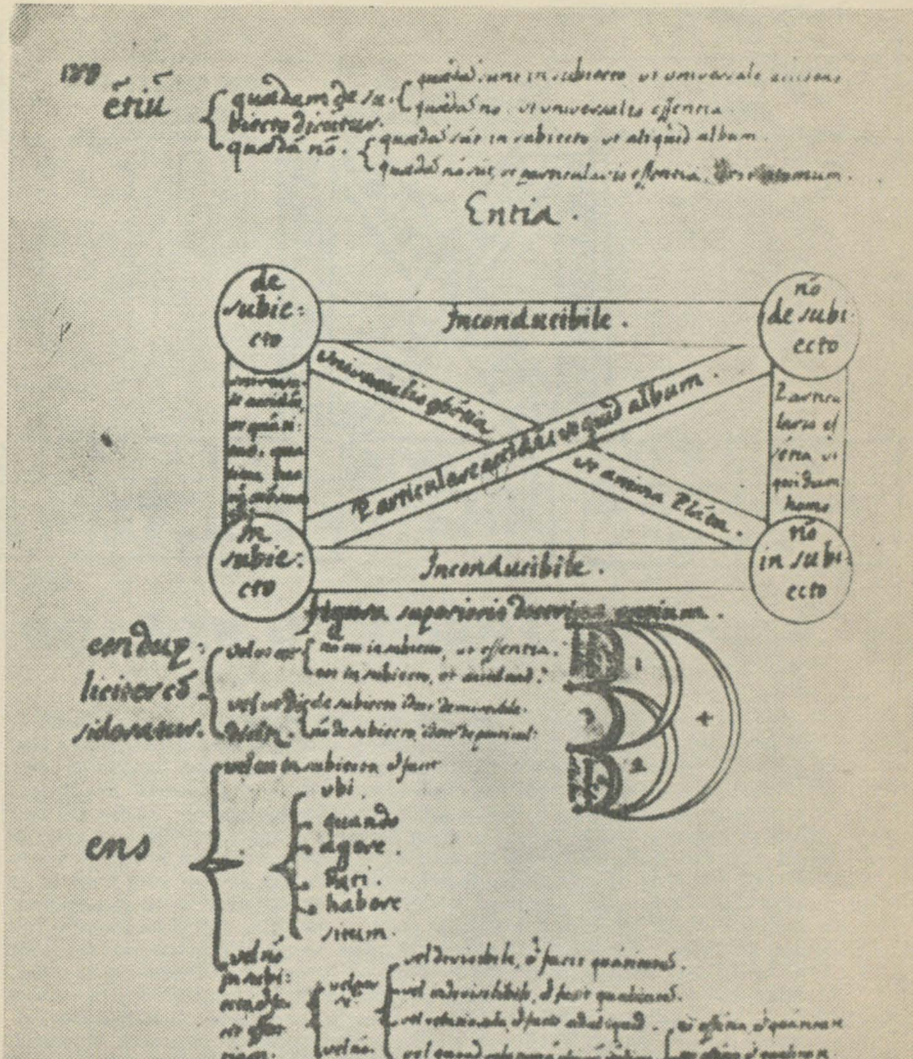
https://biblioteca-digitala.ro

in which no other historian of the Ottoman Empire ever did in his time. He also wrote a small treatise on ethics, *The Divan*, which he published in 1698 in Jassy and in which he listed a series of books of wisdom deeply rooted in the cultures of South Eastern Europe. He also wrote a hand-book of logics, *Compendiolum universae logices institutiones* (about 1701) in which specialists detected the author's commitment on questions which occupied the minds of the Greek philosophers of Constantinople. His *Hieroglyphic History*, written around 1705, is anchored in the literary traditions of South Eastern Europe being at the same time part of the European baroque. His satire brings before our eyes a dramatic picture of the struggles for the throne of the Principalities, a picture so appealing to us both for the allegorical manner of viewing the political conflicts and for a passionate personal involvement. Cantemir also wrote a treatise on Turkish music, sought inspiration from the writings of Van Helmont and Andreas Wissowatius. As a scholar trained in a specific tradition of thought and as a man of his century, the writer had a profound grasp of phenomena, understood and interpreted them in a creative manner.

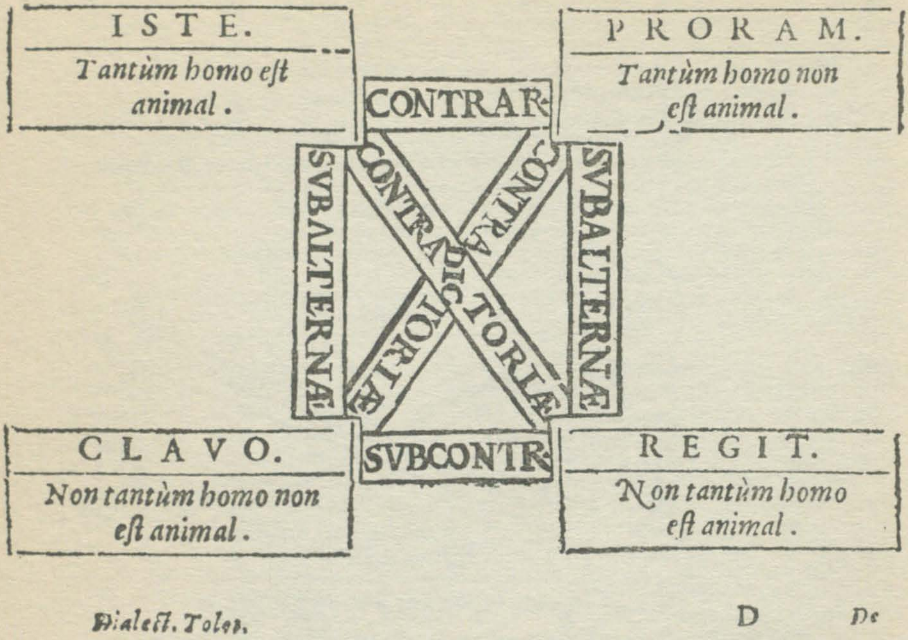
European readers saw in the author of the *Othman History*, a "Dragoman of the West and of the East" — as Nicolae Iorga put it —, the expert who, with his perfect command of the cultural life of the Turkish Empire, knew how to the present it to enlightened wits of Western Europe.

But the destiny of Cantemir's work has not reached its final point. It is to be expected that future investigation of data put forward by such a penetrating mind, who probed deep into habits and ideas, into forms of artistic manifestation and into the life of cultural institutions of this part of Europe, nearly three centuries ago, will furnish new ground for înterpreting the role of cultural traditions in society, the unity of human aspirations in the diversity of their expression, and in the many achievements that contribute to enrich our humanity. This human substance which Cantemir, a wit, a scholar and a philosopher, managed to mirror in his work with his impressive capacity of understanding man's adventure, and with his strong confidence in the destiny of wisdom will always interest readers who probe the past in order to better understand the present.

https://biblioteca-digitala.ro




https://biblioteca-digitala.ro




▲ — Aplicație în manualul de logică al lui Toletus (1587) exemplar din biblioteca Stolnicului Cantacuzino

◀ — Dimitrie Cantemir, aplicație după « Arborele porfirian » în *Institutio logices*, manuscris F mss 29 (Biblioteca Academiei RSR)

https://biblioteca-digitala.ro

ANDREI BREZIANU

# SWIFT și CANTEMIR
# sau
# GULLIVER și LICORNA

Două fragmente desprinse din texte distincte, — unul românesc și unul englezesc — compuse și unul și altul în primii ani ai veacului al XVIII-lea, amîndouă satirice, amîndouă urzite în jurul unor nuclee de simboluri înrudite și veștejind rapacitatea, deșteaptă în cititor sentimentul unei surprinzătoare coincidențe de imagini: «Acest idol era așezat în partea cea mai de sus a clădirii, pe un altar înalt de vreo doi stînjeni; arăta precum un împărat persan, șezînd turcește pe un jeț neted. Emblema zeului era o gîscă . . . în dreptul mîinii sale stîngi, sub altar, părea că se cască gura iadului, gata să înhațe vietățile plămădite de idol; dar pentru a preîntîmpina acest lucru, anumiți preoți de-ai zeului aruncau ceas de ceas hăltoace din plămada încă fără chip, uneori chiar mădulare întregi, de curînd însuflețite, iar cumplitul hău le înghițea cu nesaț, îngrozăvitor la vedere». Descrierea poartă pecetea de neconfundat a penei lui Swift și face parte dintr-o diatribă înfierînd spiritul mercantil al metropolei britanice în anii de început ai secolului «luminilor»[1]. În contrapagina ei, cizelat în aur gros, un fragment din *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, are parcă rezonanțele unui ecou: « În mijlocul capiștii, boadza Pleonaxis într-un scaun de foc ședea, sub a cărui picioare un cuptoraș de aramă plin de jăratec aprins a fi să videa. Iară din giur împregiur făclii de tot feliul de materie ardzătoare cu mare pară, vîrtos ardea . . . Deci eu lutul cel galbăn în cumpănă aruncînd, preo-

[1] *Povestea unui poloboc*, București, Univers, 1971, pag. 35



https://biblioteca-digitala.ro

tul carile pururea boadzii slujiia (a cărui nume bine nu ţiiu minte, dară, precît mi se pare, Filohrisos îl chema) îndată din cumpănă lutul luă şi în leica ce ţinea în mîna stîngă îl aruncă, carile îndată ca ceara să topi şi ca untdelemnul în cuptoraş şi în para scaunului să amistui ... Pre cît puteam cunoaşte, supt fundul cuptoraşului gura Tartarului era, şi din fundurile pămîntului focul nestins în fundul cuptoraşului loviia, de unde atîta putere de fierbînţială şi de văpaie ca pre o cahlă izbucniia »[1].

Simplă potrivire formală? Întîmplare datorată unui comun izvor de inspiraţie, pe semne clasic, rămas nemenţionat? Întrebări de fapt specioase, de vreme ce altele sînt în fond marile coincidenţe demne să reţină atenţia cercetătorului care, plecat asupra filelor, constată azi cum traiectoria celor două spirite s-a desfăşurat, în linii mari, sub zodia unor stele pe care le-am putea numi paralele.

Cantemir se naşte în toamna cînd Swift împlineşte şase ani: detaliul biografic, în sine lipsit de importanţă, e cel ce face însă, dintr-odată, din cele două vlăstare, aproape simultan ivite în veac la două din extremele continentului, — doi contemporani pe totdeauna. Puţini ani mai tîrziu, în 1698, vedea lumina tiparului, la Iaşi, *Divanul;* debutul lui Cantemir coincide cu momentul cînd Swift termină de scris opera ce avea să-l facă pentru prima oară faimos: *Povestea unui poloboc.* În 1705, manuscrisul capodoperei cantemireşti, *Istoria ieroglifică,* se apropie de forma finală; cu un an înainte, însoţită de *Bătălia cărţilor* şi de *Operaţiunea mecanicească a spiritului,* apărea anonim satira swiftiană superlativă, *Povestea polobocului.* Doi ani frămîntaţi din istoria Angliei (ce coincid în linii mari cu domnia lui Cantemir la Iaşi) sînt consemnaţi de Swift în *Jurnalul pentru Stella;* şederea lui de atunci la Londra, rodeşte ulterior — prin motivul lumii răsturnate — în nemuritoarele aventuri ale lui Gulliver; tot doi ani din istoria ţărilor române fac, într-un mod diferit, obiectul satirei cu măşti din *Istoria ieroglifică,* zugrăvind dezbinarea celor două facţiuni politice româneşti. Prima ediţie a operelor lui Swift apare la Dublin în 1735. Prima traducere engleză din Cantemir, *Istoria Imperiului Otoman,* apare la Londra în acelaşi timp, 1734—1735. Înşiruirea s-ar putea duce mai departe, prin evocarea unor evenimente istorice de fundal, acţionînd, direct sau indirect, ca pîrghii subiective în motivarea stărilor de spirit, ca şi a acţiunilor şi atitudinilor celor doi. De pildă, anul 1690: un pas însemnat, simptomatic pentru orientarea de viitor a ţărilor române, este tratatul secret semnat la Sibiu de Constantin Cantemir cu reprezentanţii Imperiului habsburgic, marcînd un nou jalon în direcţia viitoarei mutaţii politice spre « europenizare ». În acelaşi an, în Irlanda, avea loc bătălia de pe Boyne, în urma căreia « Insula verde » intra pentru mai bine de două secole în orbita politicii naţionale şi economice dictate de la Londra. 1697. La Zenta, Eugeniu de Savoia zdrobeşte oastea turcească. Dimitrie Cantemir este martorul ocular al înfrîngerii Semilunii ... E anul cînd în puterea nopţii unui ev mediu întîrziat, un sinod ţinut la Alba Iulia aruncă, am spune, pe neştiute, sămînţa viitoarei întoarceri a românimii — prin şcoala de la Blaj — spre o revelaţie nouă a latinităţii sale: *Hronicul* lui Cantemir avea curînd să fie carte de căpătîi a acestei deşteptări de conştiinţă: 1697 e şi anul păcii de la Ryswick, pregătind, la nivel continental, hegemonia Angliei între imperii, pînă în pragul veacului nostru ... Doi ani mai tîrziu, pacea de la Karlowitz aducea puterea austriacă la arcul carpatic ... Biografic vorbind, atît Swift cît şi Cantemir sînt deci tributari unui *Zeitgeist* dramatic, inevitabil marcaţi şi unul şi altul de clivajul de forţe istorice alcătuind, în mare, decorul mişcător al existenţei lor ca persoane: în această lumină, Principele cărturar aprecia prudent momentul de răscruce, conştient de înclinaţia balanţei între marile imperii rivale, oscilînd între orient

[1] *Istoria ieroglifică,* I, p. 175 (ediţia Verdeş-Panaitescu,) E. L. 1965



https://biblioteca-digitala.ro

şi occident, optînd pentru cel din urmă; Swift, la rîndul său, împărţit între Londra şi Dublin se arunca în cele din urmă în luptă de partea dreptăţii irlandeze. Amîndoi modelaţi, ca psihologie, pe un fond sufletesc de vindictă şi nemulţumire pentru usturătoare nedreptăţi îndurate; amîndoi purtaţi de valul luptelor dintre partide şi facţiuni rivale dintr-o tabără în cealaltă; amîndoi cărturari, amîndoi cu înzestrări şi cu ambiţii de conducători, Swift şi Cantemir s-au împărtăşit împreună din paharul amărăciunii, răzbunărilor şi dezamăgirilor...

Dar dincolo de aceste jaloane evocate doar în treacăt, simple coincidenţe de etapă de edificarea unor spirite, statura finală e cea care interesează în ultimă instanţă judecata noastră: Swift rămîne, desigur, cel mai mare scriitor satiric născut în Occidentul secolului XVIII; prin proba comparaţiei, ceea ce propunem aici este, *mutatis mutandis*, conturarea lui Dimitrie Cantemir drept unicul creator de satiră — omolog şi totodată contemporan autorului lui Gulliver în Răsăritul Europei — arie de cultură unde *Istoria ieroglifică* reprezintă, în modul cel mai relevant, o neegalată culme.

Alăturarea celor două personalităţi — cu tot cumulul posibil de puncte divergente — nu pare a fi fost făcută pînă în prezent: la o judecată de suprafaţă, n-ar lipsi de altfel motivaţiile ca aceasta să pară şocantă sau neavenită. La prima vedere totul, într-adevăr, pare să contribuie la despărţirea lor; n-ar fi vorba numai de distanţa geografică separînd Moldova de Irlanda, de diferenţele cantitative între corpul satiric al operei celor doi, sau de o radicală deosebire în iradierea concretă a operei lor scrise; ci, în primul rînd, poate, de strîmta etanşeizare a culturilor, de discrepanţele de fond aperceptiv, ca şi de circuitele închise zăgăzuind comunicarea. Am reaminti aici de oglinda dură a acestor realităţi, afişată de Cantemir însuşi, într-un gest superb, de necomplexată sfidare, sub titlul «Scării cuvintelor străine tîlcuitoare», cortina prin care capodopera satirei vechi româneşti se deschide: presupus necunoscute virtualului cititor al lui Cantemir sînt nu numai părţi fundamentale din trupul continentelor, ca Europa, Asia, sau Mediterana, ci şi simple noţiuni ca: argument, dialog, idee, materie, melodie, articol, teorie, silogism, teatru... La 1700, greaua moştenire a «slavonismului cultural» grăieşte — în explicarea acestor substantive — de la sine.

Unici, de bună seamă — dar în feluri osebite — în propriile lor peisaje culturale, Swift şi Cantemir rămîn, apoi din punctul nostru de vedere, doi izolaţi prin faptul, aproape cert, al ignorării lor reciproce: dacă unul va fi auzit totuşi de celălalt, întîmplarea trebuie să fi avut caracterul imperfect al unui accident fără ecou. Lipsesc indiciile că autorul *Istoriei ieroglifice* ar fi cunoscut opera lui Swift — decît, în cazul cel mai fericit, prin aluzie, poate, în conversaţie. Petru cel Mare, prietenul şi ocrotitorul de mai tîrziu al lui Cantemir, e pomenit într-adevăr de Swift într-o scrisoare către sora sa Jane, compusă la Moor Park în epoca cînd luminatul împărat poposea pe ţărmurile Tamisei (1698): «Ţarul e la Londra şi s-ar fi îndrăgostit lulea de tine; zică ar vrea să te ia cu el în Moscovia. Ia-ţi neapărat manşoane, blănuri negre»[1]. Dar tonul epistolei lui Swift e glumeţ şi nu putem şti dacă, întors acasă, Petru va fi păstrat o amintire a ipoteticului moment evocat în scrisoare; după cum nu putem şti dacă, pe canal livresc, la curtea Petrogradului, va fi pătruns în anii următori vreo gazetă sau altă proză de-a redutabilului pamfletar. Dacă nu în timpul exilului său rusesc, poate la Constantinopol, în cercurile diplomatice ale Înaltei Porţi, să fi ajuns la urechile lui Cantemir vreun ecou despre Swift? Ceea ce e sigur

[1] « . . .The Czar is here and is fallen in love with you and desires to carry you to Muscovy ». În *The Correspondence of Jonathan Swift*, ed. F. Elrington Ball, London, 1910—1914, cit. de E. Pons, Swift, *Oeuvres*, NRF, Pléiade, 1965, p. 384



https://biblioteca-digitala.ro

e că lordul Paget, ambasadorul Angliei acolo, e menţionat de Swift atît în *Jurnal* (de pildă, 20 martie 1713) cît şi în corespondenţă (Scrisoarea din 3 mai 1692 către vărul Thomas Swift). Cantemir, la rîndul său, îl pomeneşte în *History of the Growth of the Othman Empire* (I, IV, p. 384). William Paget, mai înainte ambasador la Viena, era, într-adevăr la Constantinopol, o personalitate cunoscută, iar în 1702 (aprilie-mai) călătoreşte chiar prin ţările române [1]. Dar şi dacă prinţul Cantemir ar fi dat ochi cu el vreodată, este puţin probabil ca Swift (sau mai curînd opera acestuia: autorul n-a semnat, într-adevăr, în timpul vieţii decît o singură lucrare cu numele său) — să fi ajuns, prin el, cunoscut viitorului autor al *Istoriei creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman* . . . În ceea ce priveşte însă pe satiricul englez, aceasta e tocmai opera lui Cantemir cu şansele cele mai mari de a fi fost cunoscută, prin traducerea a cărei pagină de titlu suna: *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire, containing the Growth of the Othman Empire from the reign of Othman the Founder, to the reign of Mahomet IV, that is from the year* 1300 *to the siege of Viena in* 1683. *Written originallly in Latin by Demetrius Cantemir, late Prince of Moldavia, translated into English from the Author's own manuscript by N. Tindal, M. A., Vicar of Great Waltham in Essex. Adorned with heads of the Turkish Emperors, ingraven from copies taken from originals in the Grand Seignor's Palace, by the late Sultan's Painter. London, printed for James, John and Paul Knapton, at the Crown in Ludgate Street, MDCCXXIV.*

În două tomuri, opera ieşea de sub teasc şase ani după apariţia la Dublin a *Smeritei jalbe;* de peste un deceniu decan al Catedralei St. Patrick, Swift domnea, prin prestigiul său, ca un fel de rege neîncoronat al oropsitei capitale Irlandeze. De partea cealaltă a mării, la Londra, opera fostului Domn al Moldovei stîrneşte, fireşte, vîlva unui eveniment editorial îndelung pregătit, pentru care subscriseseră din timp felurite personalităţi, printre care mulţi cunoscuţi şi chiar cîţiva amici de ai lui Swift, ale căror nume, familiare *Jurnalului pentru Stella,* le regăsim aici, în cartea lui Cantemir, sub rubrica *A List of the Subscribers:* e vorba, de pildă, de contele de Chesterfield, de lordul Carteret (prieten şi prudent ocrotitor al lui Swift), de lordul Duplin, lordul Cadogan, lady Elizabeth Germain (prietenă intimă cu Swift), sir Thomas Hanmer om de vastă cultură, editor al lui Shakespeare); sau, pentru, acelaşi *Jurnal,* de simple personaje episodice: generalul Gore, Charles Stanhope contele de Warrington, lady Walpole, sir Charles Wager şi alţii. Facsimilul catalogului de vînzare bibliotecii lui Swift pe care nu l-am putut momentan consulta (în volumul *Dean Swift's Library,* H. Williams, Cambridge, 1932) ar putea eventual lămuri dacă Swift a avut sau nu un Cantemir în rafturile cabinetului său de lucru. Dar, indiferent de rezultatul final al unei astfel de cercetări, este plauzibil ca autorul lui *Gulliver,* despre care mărturiile afirmă unanim că citea enorm de multă istorie, să fi cunoscut monumentala operă a prinţului şi cărturarului român, cu atît mai mult cu cît, în privinţa Imperiului turc, aceasta era unica lucrare de referinţă pe atunci la îndemîna Europei anglofone.

Din păcate însă, aşa cum geniul lui Swift e departe de a se lăsa cuprins cu adevărat în paginile unei simple lucrări istorice (oricît de erudite şi documentate) ca *History of the Four Last Years of the Queen,* la fel, amplitudinea sensibilităţii şi inteligenţei lui Cantemir nu se lasă, credem, decît imperfect măsurate în *The History of the Growth and Decay of the Othman Empire.* Între istorie şi literatură, parafrazînd cunoscutul text din Aristot, cea din urmă e mai filosofică şi mai aleasă decît cea dintîi, căci înfăţişează mai curînd universalul, prima oglindind cu precădere parti-

---

[1] Cf. *Analele Academiei Române,* XXI, p. 287, cit. de N. Iorga, *Istoria literaturii române,* v. II, p. 390 (ed. 1928)



https://biblioteca-digitala.ro

cularul. Nici o mirare deci că mersul înainte al științei a făcut treptat din partea istorică a operelor celor doi, latura lor caducă și criticabilă, redusă astăzi la interesul relativ minor, de a servi drept punct informativ de referință. Nu alta este explicația faptului că substratul istoric al unei satire swiftiene ca *Bătălia cărților* interesează astăzi destul de puțin; după cum prezentarea partizană a evenimentelor și personalităților reale, încondeiate și flagelate în *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir — lucru îndeajuns de bine subliniat încă de la Iorga încoace — oferă doar teren nesigur elogiului ditirambic. Substanța adevăratei longevități a scrierilor celor doi rezidă în schimb, cu titlu nealterabil și plin, în *arta satirei*.

« Iară Inorogului spre domolire firea nicicum nu i se pleacă. Ci în lume frîntura cornului și acela de bunăvoie lepădat a videa cuiva rar s-au tîmplat, iară Inorog domolit nici s-au văzut nici s-au audzit, nici undeva s-au aflat »[1] Ca o trăsătură de izvor, cerbicia spiritului lui Cantemir, Inorogul alb al literelor noastre vechi, transpare limpede în metafora acestor rînduri de autocaracterizare. Pornind de la ele, o constatare care aceea se impune este că energia emoțională a scriitorului, canalizată furtunos într-un limbaj plastic, colorat — nezăgăzuit de incapacitatea instrumentului lingvistic, — covîrșitor prin cadență și ritm, e factorul prim ce răzbește prin himera opacă a genurilor literare acceptate pînă la el în Orientul bizantino-slav: discursul său mătură tumultuos imperative instituționale de tipul cronografiei, hagiografiei sau omiliilor bisericești, aproape singurele modalități de ființare a literaturii scrise în aria slavonismului cultural și, din tulpina virginală a limbii românești, pune tainic în pagină edificiul de nivel european al unei satire sui-generis: *Istoria ieroglifică*. Roman? Scriere istorică? Pamflet? Nici una din ele și, într-un fel, toate laolaltă, *Istoria ieroglifică* se naște din stropul acid al cernelii Principelui cărturar printr-o parthenogeneză din care întîlnim puține exemple în tradiția celorlalte literaturi europene. Spre deosebire de Swift, fratele său întru satiră de la soare-apune, Cantemir își clădește deci punțile în disprețul capetelor de pod, pentru simplul motiv că acestea nu există. Satira cantemiriană, mai puțin incisivă, mai încărcată de arome, mai aproape de etimonul latin, este un pătrunzător amestec de snoavă, vers, povestire, poezie, proverbe și citate din clasici ca și din părinții bisericești — « satura » în adevăratul înțeles al cuvîntului, *pot-pourri* de proiectile și argumente imobilizînd pe adversar într-o urzeală de sonuri și icoane revărsate în falduri largi, întinse ca o capcană: « cum să prinde sula în sac și măciuca în pungă » (Cantemir, *Hronic*, II, p. 35. ed. 1901).

Deosebirea față de Swift pornește deci de la brazdă. Satiricul cel mai mare al veacului XVIII englez calcă, într-adevăr, ca succesor pe un tărîm de vechi tradiții intelectuale scrise, îndelung pregătit prin pritocirea generațiilor de cultură, cu antecesori și modele ilustre. Discursul ironic al lui Cantemir, succesor al unui părinte ce « carte nu știè, ce numai iscălitura învățasă » [2], e o satiră menipee, practic lipsită de modele și izvorîtă dintr-o înzestrare de geniu asimilînd instinctiv, fără a fi cunoscut-o direct, masca animalieră practicată în occident mai de mult, de pildă, de un Chaucer în *Parlamentul păsărilor;* îmbinînd vechea fabulă esopică, poate, cu reminiscențe livrești din *Batrachomyomachia* sau din popularul *Fiziolog;* sigur, cu policromia și animația istorisirilor populare și proverbelor românești sau orientale. Încorsetat în imensa sa erudiție de cleric apusean, Swift își orchestrează canonada satirică pornind de la premise mai puțin disparate: discursul său mascat, străbătut de tensiune intelectuală, corosiv fără cruțare, răzbește impasibil pînă la consecințele extreme ale ridiculizării —, cheia finală e răsturnarea totală a etalonului

---

[1] *Istoria ieroglifică*, op. cit. I p. 22

[2] Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei*, ed. I. Iordan, 1959, p. 93



https://biblioteca-digitala.ro

valoric. Ca şi contemporanul său irlandez, Cantemir foloseşte, fireşte, criptosemia şi obrăzarul, începînd, de altfel, cu masca propriului său nume:

4. 8. 40. 8. 300. 100. 10. 400.
20. 1. 50. 300. 5. 40. 8. 100.

este autorul istoriei Inorogului, după cum:

J.S.D.D.D.S.P.D. este autorul istoriei lui Gulliver.

Dacă însă Swift poate fi considerat stăpîn absolut pe tăişul ironiei, ramificată în figuri de stil şerpuitoare asupra cărora cititorul *Poveştii unui poloboc* e pe deplin edificat, Cantemir, stilistic vorbind, spintecă troiene de tărîm inert: e curios să constatăm că voievodul cărturar nu dispune nici măcar de termenul desemnînd noţiunea în cauză, simţindu-se ca atare dator să o explice nevinovatului său cititor în « scara » sus-citată a cuvintelor tîlcuitoare, prepusă operei: « ironic, El., cuvînt cu carele lăudăm pe cel de hulă şi hulim pe cel lăudat în şagă».[1] Uimitoarea realizare a lui Cantemir, în această lumină, este, fără doar şi poate, structurarea neasemuitei sale insule, rotunde, stufoase, dar organic clădite, ieşită ca prin miracol din mijlocul apelor mari singuratice. « Iată, deoparte, Inorogul, singur cîrmaci, singur vasul voii sale încotro ar pofti a-l porni ştie şi poate » [2].

Pornită de la un grad zero, bătălia lui Cantemir cu armele satirei scrise are aşadar ceva dintr-un prodigiu. Alăturarea cu Swift, scoţînd în puternic relief diferenţele, vădeşte limpede tocmai inimitabila pecete a geniului cantemirian. În *Gulliver* sau în *Povestea polobocului*, raţionamentul ironic şi curbiliniu al Decanului, este totuşi orientat pe cuiburi de atac mitraliind ordonat, fără întoarcere, aliniamentele adversarului În *Istorie*, ofensiva Principelui se încheagă din şarje şi caricări în arabesc, combinate învăluitor într-un aparent inextricabil labirint retoric: prosopopeea, personificarea şi alegoria sînt mediumul ei predilect. Măştile swiftiene — mai abstracte, obţinute deseori prin subtile convertiri lexicale, slujesc tăios la veştejirea, uneori prin atac transparent, *ad hominem*, alteori mişcînd împotriva inamicului o mulţime de mecanisme mărunte şi derutante. Inventarul temutelor guri de foc ale artileriei ironice swiftiene implică fundamental anateza, altfel spus, motivul tezei (ca şi al lumii) răsturnate, secondat de figuri clasice de stil cum ar fi hleuasmul, antiparastaza, paradiastola, concesia paramologică şi altele [3]. Cantemir — care nu răstoarnă lumea — intră în ciocnire cu duşmanul folosind cu precădere scutul, arma defensivă a măştii zoomorfe. Principiul stilistic guvernator al satirei astfel concepute — şi atingem aici un punct fundamental — este geniala raţionalizare, de către Cantemir, a structurii basmului sau poveştii. Mai puţin subliniat de cercetare, elementul constituie, după părerea noastră, cheia dreptei aprecieri comparative, în context european, a capodoperei cantemireşti. Au reţinut atenţia, şi pe bună dreptate, nenumăratele povestiri exemplare presărate în *Istoria ieroglifică*: parabola liliacului şi a şoimului, povestea porcarului ajuns împărat, episodul dulfului şi al corăbierului, şi atîtea altele. A încîntat şi încîntă urechea umorul formulărilor, nu odată prevestind faconda sfătoasă de mai tîrziu a lui Creangă. Mai puţin a fost evidenţiată trăsătura de structură şi ansamblu fixînd apartenenţa *Istoriei ieroglifice* la categoria enunţată; aprecierea ei s-ar cuveni pornită de la titlu: în registrul de satiră ce-i este propriu, Cantemir, retor versat, utilizează într-adevăr

[1] *Istoria ieroglifică*, op. cit. I, p. 22
[2] *Istoria ieroglifică*, op. cit. II, p. 232
[3] Cf. Swift, *Povestea unui poloboc*, Univers, 1971, (Studiul introductiv), p. XXXI—XXXVI



https://biblioteca-digitala.ro

emblematic, termenul de «istorie»; or, recunoscînd ambiguitatea întregului frontispiciu al lucrării, vom observa totuşi că o lectură posibilă e şi cea luminată de accepţia termenului din vechea retorică, unde desemna expunerea unor fapte spre cunoaştere, o descriere sau povestire, sinonimă pînă la un punct cu *fabula*. *Istoria ieroglifică* se conformează, de altfel, în linii mari, tuturor tiparelor genului: e vorba de o luptă între «bine» şi «rău» sub măşti zoomorfe, cu climax, desnodămînt şi izbînda finală a binelui; raţionalizarea constă din proiecţia amănunţită, după tipar livresc, a modelului, cu scopul de a sluji, la obiect, răcoririi şi vindictei autorului; revelatoare pentru spiritul ordonator al lui Cantemir e, din acest punct de vedere, «scara numerelor şi cuvintelor ieroglificeşti tîlcuitoare», unde se constată prezenţa a nu mai puţin de 374 de piese (sau măşti) dintre care peste 50 acoperă identităţi de personaje! Spirit meticulos, am spune chiar aritmetic, Cantemir îşi dă iarăşi mîna cu Swift, ale cărui chei lexicale şi cifrice la *Gulliver*, sau la *Jurnalul pentru Stella*, au dat şi dau încă atîta de furcă specialiştilor.[1]

Temelnic trecut prin şcoala elocinţei deprinse de la dascălul său Cacavela, cunoscător avizat al unor opuscule sau prelucrări ciceroniene ca *De inventione* din care şi citează (de pildă, în *Divan II*, 1)[2] sau al pseudo-ciceronianului *De ratione dicendi*, Cantemir îşi organizează deci «basmul cu măşti» ca o *explicatio rerum*, apelînd la norma povestirii clasice. Iată de ce arsenalul tropilor şi figurilor de stil folosite converg nu atît către sarcasm, ca la Swift, ci sînt grupate în jurul descrierii emotive (ἔκφράσις sau *descriptio*) cu cele două subdiviziuni de bază: *effictio* (χαρακτηρισμός) şi *notatio* (ἠθοποιία)[3] străvechi figuri de stil care au guvernat, secole de-a rîndul, generaţii de retori şi artişti ai cuvîntului.

Structura sui generis de «conte raisonné» se poate urmări, în continuare, şi în elementul stilistic de detaliu al *Istoriei ieroglifice*, permeată de spirit gnomic: «pe oţelul vîrtos rugina îl topeşte, pe vîrtoasă inima stejarului moale dintele cariului făină făcînd-o o mistuieşte» (I, 203); presărată cu sentinţe şi ziceri: «mare scrîşnetul roatelor astupă voroava cărăuşilor» (I, 41); cu parabole şi asemănări: «că ce meşter ar fi acela carile grindzi de fier ar ridica şi cu cuie de lemn le-ar întări sau cine sfeşnic de său şi luminare de argint ar face?» (II, 111); şi chiar jocuri de cuvinte: «cioara după ce cîteva ca înecaţii în gît clăncăi şi ca cum sau de duh îndesită sau de năcaz dosădită ar fi fost, mult în grumadzi, în glasul firii sale să slobodzi şi «car, car, car», de trei ori poftori. Toate cetele pasirilor, spre bine glasul poftorind «macar, macar, macar», după cazaniia Papagaii şi lucrul şi cuvîntul de s-ar sfîrşi dzicea . . . Iar dintre pasiri Brehnacea către Cucunoz pre taină dzisă . . . glasul Ciorii nu atîta spre «macară» cît spre «ocară» a tîlcui s-ar putea» (I, 150) . . .

Elementul cult şi cel popular se îmbină stilistic şi în altă formă curioasă, pe care n-am pomeni-o dacă n-ar străbate ca un fir roşu întreaga satiră: e vorba de figura explicată cititorului chiar în deschiderea cărţii unde autorul vorbeşte de «stîlpul voroavei» sale, frînt ades (nu şi fără farmec) de paranteze: «încuiate şi pe margine cîte cu doaî puncturi roşii însămnate le vii videa» (I, 4). Procedeul nu e decît o variantă a vechii figuri de stil cunoscute sub numele grecesc de epanortoză (ἐπανόρθωσις), a cărei funcţie, accentuat didactică, consta din corectarea sau îndrumarea pas cu pas a traiectoriilor gîndirii: «Inorogul, cartea dacă citi şi celea ce întrînsa să cuprindea dacă pe amănuntul înţăleasă, cătră Hameleon dzisă: («Precum rana veche şi adîncă pre lesne a să tămădui, aşè şi încă mai mult nepriieteşugul şi vrăjmăşiia de mulţi ani încurîndă vreme a să uita şi de la inimă a să lepăda prea cu anevoie

[1] Cf. Jean Richer, *Swift au pays de Kabbale*, in Cahiers du Sud, nr. 344 janvier, 1958
[2] Ediţia Cândea, 1969, p. 344—345
[3] Cf. Cicero, *De inventione*, XXIV, XXV



https://biblioteca-digitala.ro

lucru este), însă (precum la rana rea şi grea mehlemul şi leacul de să şi află că fără leac numai moartea la muritori este) aşa şi nepriietenul vechiu şi vrăjmaş de s-ar face priiten: însă pătimirile mai denainte trecute şi simţite a faptei nepriietenului pururea împungătoare şi de pomenirea cu dosada aducătoare rămîn » (II, 19) . . .

Travesti luxuriant în care lighioane şi zburătoare retorizează, « ornitozoomahia » lui Cantemir ocupă un loc de mare originalitate în tabloul literelor europene, înscris într-un registru stilistic fireşte distinct de cel swiftian: deosebirea capitală constă nu atît din arborescenţa formală care ia ochii şi, nu odată, poate descuraja pe cititorul deprins structurilor liniare cuminţi, — cît din manipularea esenţial diferită a obrăzarelor: la ilustrul Decan, masca r ă s t o a r n ă, la Principele cărturar se mulţumeşte să î m b r a c e. Antropomorfizarea elementului animalier şi a naturii inanimate, zoomorfizarea elementului uman, sînt, de altfel, parte din străvechiul duh folcloric din care s-a hrănit, la rădăcină, geniul scriitorului nepot de răzeşi: «Toate dealurile mari şi toţi munţii înalţi asupra stîncelor şi copacilor sfat sfătuiră . . . Iară pricina acestei straşnice ridicări şi fără milă fărîmări era aceasta: munţii cu holmurile între sine pentru greutatea carea de la stînci şi de la copaci trag, se jăluiră şi de pohoarea carea în cîrcă poartă, unul către altul să olăcăiră şi fietecarile către de aproapele său întracesta chip dzisără: « Pînă cînd fraţilor » . . . etc. (I, 226). În vastul corpus al satirei swiftiene întîlnim rareori exemple asemănătoare ca plasticitate şi forţă. O apropiere ar fi aceea cu spumoasele dar vînturaticele metamorfoze din filele vestitei *Battle of Books* unde dacă (precum pretutindeni la Swift) spiritul este tranşant, pasta şi culoarea sînt mai terne şi lipsite de pregnanţă. În acest sens, iată portretul swiftian al Criticii, unde convergenţa atitudinilor de fond ilustrează deosebirile amintite: . . . « Avea gheare de pisică: capul, urechile şi glasul semănau cu ale unui asin; dinţii îi ieşeau în afară încălecaţi peste buză; ochii îi erau întorşi spre mijloc, ca şi cînd nu s-ar fi privit decît pe sine; de hrănit se hrănea cu prisosul fierei din pipotă; rînza îi era atît de umflată încît se vedea pe dinafară ca un soi de uger mare; totodată nu ducea lipsa anumitor protuberanţe cu înfăţişare de sfîrcuri de care stăteau atîrnaţi o groază de monştri urîcioşi sugînd cu nesaţ; dar ceea ce era minunat şi de necrezut era faptul că umflătura rînzei creştea mai iute decît se dovedea suptul în stare s-o facă să scadă » [1]. Fragmentul din Dimitrie Cantemir potrivit să fie pus faţă în faţă cu aceste rînduri e, desigur, episodul înghiţirii ouălor viperine de către Cameleon, la care trimitem, spre edificare, pe cititor[2].

Cît priveşte călătoria lui Gulliver în Ţara cailor, ea constituie un capitol de sine stătător în care sarcasmul şi antifraza n-au prea mult de-a face — decît instrumental — cu ideea plastică a măştii zoomorfe, asumată drept simplu paravan spre ilustrarea tezei. Zootropismul, simpatia şi înţelegerea aproape animistă a lui Cantemir pentru decorul lumii înconjurătoare, sînt marca inconfundabilei originalităţi a prozei sale ieroglifice, indispensabil punct de referinţă în contrastarea celor două personalităţi de excepţie ale satirei europene la momentul 1700. Snoavă muşcătoare antrenînd în mişcarea ei un fabulos bestiar (Cantemir), despuiată naraţiune corosivă unde, la punctele cheie se ivesc şi animale (Swift) — satirele celor doi stau deci faţă în faţă definindu-se aici în primul rînd prin manipularea divergentă a vestmîntului animal.

Dar faptul în sine n-ar îmbrăca, poate, o însemnătate deosebită dacă îndărătul opticii autorilor şi dincolo de tipologiile de cultură ce definesc modalitatea stilis-

[1] *Povestea unui poloboc*, op. cit. p. 158
[2] *Istoria ieroglifică*, op. cit. II, p. 94



https://biblioteca-digitala.ro

tică în chestiune, nu s-ar afla, printre altele, şi un ax fundamental de gîndire prezent în mod curios (dar foarte semnificativ pentru paralela care ne interesează) deopotrivă la Swift şi Cantemir: este vorba de ceea ce am putea numi trunchiul motor al argumentului lui Cantemir sau, după formula scriitorului român, de «temeiul loghicăi» (I, 85) «arbor Porphyriana», tradiţionalul «arbore» din *Isagogele* filosofului Porphyrius (secolul III), oferind definiţia omului ca substanţă printr-o succesiune de dihotomii operate grafic în ramificaţiile unui copac mai lesne de întipărit în memorie; în jurul «arborelui porfirian», din punct de vedere silogistic, gravitează, de fapt, întreaga dispută despre natura rizibilei, absurdei, născociri ontologice, Struţocămila, — începînd cu sofismul în *barbara* enunţat de Corb, trecînd prin contrargumentele Vidrei sau Ciacalului şi pînă la partea de încheiere, cu restituţia finală a adevărului. Pretext desigur, şi tărîm totodată pentru vastele excursuri retorice şi oratorice ale jivinelor implicate în memorabila gîlceavă despre natură, cele «cinci glasuri ale lui Porfirie» rămîn, nu mai puţin, punctul central de referinţă al genialei satire ţîşnite denunţător din pana literatului Principe. S-a discutat şi se discută dacă, da sau nu, Dimitrie Cantemir va fi nutrit o distanţare ironică faţă de rînduielile retoricei şi altor discipline înrudite, deprinse în anii formaţiei sale intelectuale timpurii; oricum ar sta lucrurile în alte privinţe, pentru cel care în aceeaşi vreme alcătuia *Compendiolum universae logices institutiones*, rînduiala silogistică rămîne regină a corectei judecăţi; cercetînd de altfel textul şi subtextul *Istoriei ieroglifice*, constatăm că armătura logicei aristotelice — prin arborele porfirian — este osia de la care se ramifică şi către care converge, la nivel formal, întregul turnir de argumente, cu haz şi cu necaz, distincţiile de genus, species, differentia, proprium et accidens (sau «neamul, chipul, deosebirea, hiriş şi tîmplarea», cum le numeşte Cantemir), alcătuind locul geometric în funcţie de care toate se orînduiesc armonios spre încheierea — sigur fericită — a basmului, întru mulţumirea şi dreapta răcorire a naratorului: Struţocămila, *monstrum ingens*, «irmafroditul pasirilor», ilogic prin natură, n-are ce căuta nici în fabulă, nici în bestiar! Chezaş al rectitudinii, firul silogismului ce străbate trama *Istoriei ieroglifice*, oglindind latina bizuire a Principelui pe dreptatea instrumentelor gîndirii, e atitudinea prin care îl distingem net şi de modalităţi raţiocinante la care avea să se refere Lucian Blaga apreciind, de pildă, trăsăturile numitului «silogism slav» [1], faţă de care, prin Cantemir, spiritul românesc îşi ia de timpuriu distanţa ordonată de firea cumpătată a omului acestor locuri: «Nu rob ci stăpîn lumii te-au lăsat ...; pentru aceasta, tu pe dînsa, nu ea pe tine stăpîneşte» [2]. Pentru satiricul moldovean, exaltînd atît în *Divan* cît şi în *Istoria ieroglifică* (II, X) demnitatea omului, peste volburi şi amestecături, arborele porfirian îşi păstrează rădăcinile adînc înfipte în pămînt, înalta coroană răsfirată în lumină. Omul rămîne om prin apanajul raţionalităţii. «Şi de s-ar da în lucrurile firii un dobitoc cu pene, cu patru picioare, ce numai dreapta socoteală deplin ca omul să aibă, acela dobitoc adevărat om ar fi. Aşişderea împotrivă, de s-ar afla un dobitoc în doî picioare, cu cap şi nas şi cu toată alaltă forma omului, numai să aibă aripi şi să zboare, iară socoteala şi rîsul să-i lipsească, adevărat dobitocul acela pasire, iară nu om ar fi». [3]

O astfel de vietate, biped, fără pene şi aripi («bipes et implumis», spune Swift), întîlnim în *Mărturisirea animalelor* (*The Beasts' Confession*) satiră în versuri compusă

---

[1] În *Gîndirea* (6, 1923, pp. 113—15)
[2] *Divanul*, II, LIV, p. 197, II, LXXI, p. 225
[3] *Istoria ieroglifică*, op. cit. p. 63



https://biblioteca-digitala.ro

de Decan în 1732.[1] Însă șarja ironică invederează din partea satiricului anglosaxon o viziune total diferită. Patru dobitoace — lupul, porcul, asinul și maimuța — sînt comparate cu omul, dar, în încheiere, reiese că pentru autorul lui Gulliver, în pofida stațiunii sale verticale, « animalul rațional » nu e rațional decît în aparență. Implicit sugerat în parabola vitriolantă din ultima parte a *Călătoriilor lui Gulliver*, foarte limpede explicat într-o cunoscută scrisoare din 1725 către prietenul și confidentul său Alexander Pope, punctul de vedere swiftian împinge amărăciunea și sarcasmul pînă la consecințele ultime: la el masca animală, departe de a fi o deghizare, devine pîrghia unei răsturnări totale de optică, în virtutea căreia ceeace se impune este, în fond, o redefinire a noțiunii însăși de umanitate: «Mi-am adunat material pentru un tratat dovedind netemeinicia acelei definiții *animal rationale* și vreau să arăt », afirmă Swift, «că nu-i decît *rationis capax*. Pe această mare temelie de mizantropie, deși nu în felul lui Timon [din Athena de Shakespeare], se înalță întreaga clădire a Călătoriilor mele » [2].

Dar, așa cum a fost cu pertinență demonstrat, cifrul acestui manifest, ca și al întregii retorici învăluite din Gulliver (unde, în Țara Houyhnhmilor, caii sînt superiori odiosului animal cu trăsături umane, omul) [3], se află consemnat în capitolul vechilor manuale de logică (cu care Swift prin formație, ca și Cantemir, era bine familiarizat) unde se trata despre gen și specie potrivit aceluiași *Isagoge* a lui Porphyrius, introducînd categoriile lui Aristotel («în cele cinci glasuri ale lui Porfirie și dzece categorii a lui Aristotel zăbăvindu-să cu cheia meșterșugului meșterșugurilor — căci loghicăi acest titlu a-i da m-am obicinuit — » zice Cantemir.[4])

Or, în acele cărți, argumentul atacat de Swift începea cu definiția *homo est animal rationale*, specia irațională aleasă drept clasic exemplu fiind de obicei calul (*animal hinnibile*) « dobitoc nechezător »: consacrată prin uz, formula făcea parte din faimosul « arbore logic » și era reprodusă ca atare în numeroase manuale. După cum afirmă pe drept cuvînt Denis Donoghue, reputată autoritate în materie, « Swift întoarce arborele porfirian cu susul în jos, dînd cailor locul acordat de logicieni omului, iar oamenilor locul dat de logicieni cailor. Așa se face că în țara Houyhnhmilor, distincția firească dintre creatura rațională și dobitocul lipsit de rațiune e inversată. Caii, pe care Gulliver nu se poate împiedica să-i admire, au luat locul convențional rezervat oamenilor, în timp ce hominoizii, denumiți de Swift Yahoo-i, pe care Gulliver nu se poate împiedica să-i deteste, au luat locul convențional al cailor. Intenția era de a dovedi, printr-o magistrală lovitură strategică, falsitatea vechii definiții potrivit căreia omul era considerat *animal rationale* » [5].

Șarja satirică swiftiană rămîne astfel nedespărțită de o constantă de gîndire în temeiul căreia cele cinci glasuri porfiriene se exprimă, oricît ar părea de ciudat, pe dos, așa cum pe dos, potrivnic normelor rațiunii, se manifestau în viața cotidiană și țintele invectivei scriitorului: politicenii epocii și uneltele lor care, prin viciul odios al superbiei și prin lipsa lor de omenie se puneau, de fapt, de-a curmezișul

[1] « Our author's meaning, I presume, is/a creature *bipes et implumis*;/wherein the moralist design'd/a compliment on human kind;/for here he owns, that and now then/beasts may degenerate into men. »

[2] Swift către Pope, in *Correspondence* (ed. by H. Williams) v. III, p 103, Clarendon University Press, 1965

[3] Ronald Crane, *The Houyhnhms the Yahoos and the History of Ideas In Reason and Imagination*, London, 1962, p. 231—254

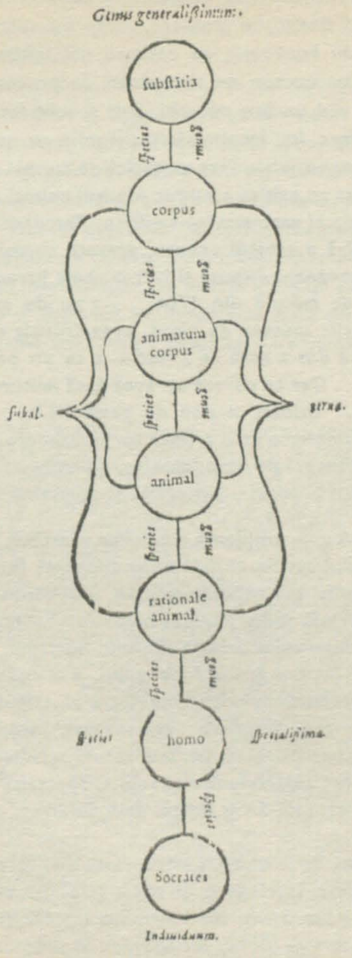
[4] *Istoria ieroglifică*, I, 25

[5] D. Donoghue, *Jonathan Swift: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, 1969, p. 167

Arborele porfirian în volumul bilingv, grec și latin, *Aristotelis Stagiritae peripateticorum principis Organum*, Francfurt 1597. ▶



https://biblioteca-digitala.ro




Ὥσπερ οὖν ἡ οὐσία ἀνωτάτω οὖσα, τῷ μηδὲν εἶναι πρὸ αὐτῆς γένος, ἦν τὸ γενικώτατον· οὕτω καὶ ὁ ἄνθρωπος, εἶδος ὢν μεθ' ὃ οὐκ ἔστιν ἄλλο εἶδος, οὐδέ τι τῶν τέμνεσθαι δυναμέ-

Vt igitur ſubſtantia, quæ in ſummo *loco poſita* eſt, quia nullũ habet ante ſe genus, eſt generaliſſimũ illud: ita etiã homo, qui eſt ſpecies, poſt quã nõ eſt alia ſpecies, nec aliquid quod poſſit di-



https://biblioteca-digitala.ro

esenţei umanităţii: « împăcarea mea cu seminţia yahoo-ilor n-ar fi chiar atît de anevoioasă, dacă aceştia s-ar mulţumi cu viciile şi smintelile pe care li le-a hărăzit natura », afirmă Swift, în finalul lui Gulliver. « Nu mă tulbur cîtuşi de puţin cînd văd un avocat, un hoţ de buzunare, un colonel, un nebun, un lord, un cartofor, un politician, un codoş, un doctor, un corupător, un procuror, un trădător şi alţii asemenea lor: dar dacă văd un boţ cu ochi, slut şi măcinat de boli care nu-şi mai încape în piele de îngîmfare, îmi ies din sărite; şi mi-e cu neputinţă să înţeleg cum de poate sălăşlui un asemenea viciu într-un astfel de animal »[1].

Mergînd aşadar la ceea ce critica a numit « mitul animal », identificat, cu temei, drept sîmburele ideologic al sarcasmului swiftian, descoperim, la locul rădăcinilor, frunzişul. Imaginea tardivă a acestui arbore, gravată corosiv în cartea peripeţiilor lui Gulliver, o regăsim pregnant expusă şi într-o cheie juvenilă, în vestita *Meditaţie despre soarta unei cozi de mătură* din 1704:. . . « nu de mult era o mîndreţe de vlăstar în mijlocul pădurii: mustea de vlagă, avea frunziş şi avea ramuri; priviţi-l acum. . . E întoarcerea pe dos a ceea ce a fost — e ca un pom cu rădăcinile în sus şi cu crengile în pămînt. . . Dar ce părere aţi avea dacă măturoiul nostru s-ar semeţi cu smocul lui de paie. . . colbuit şi plin de prăfăraie?. . . Dar veţi spune: poate coada măturii nu-i decît emblema unui arbore sprijinit în cap; şi mai la urma urmei, ce e omul, dacă nu tot o făptură pe deandoaselea, o fiinţă cu facultăţile animale mereu călărind raţiunea, cu capul în locul picioarelor, şi scurmînd în ţărînă? »[2]

Între Inorog şi Gulliver, — embleme simbolice marcînd, la Răsărit şi Apus, două stări distincte ale spiritului satiric european, o diferenţă fundamentală — identificabilă, dincolo de tropi, limbaj sau registru stilistic, în măduva însăşi a cugetării celor doi — se lasă aşadar surprinsă şi din unghiul raportării lor comune la acest loc clasic de referinţă, tulpina închipuitului arbore filosofic ilustrînd, din perspectivă logică, deosebirea om—animal. Pentru geniul Inorogului, « la cuvînt stătătoriu, la lucruri stăruitoriu şi la minte neclătitoriu »[3], *fiinţa lucrului*, aristotelica « quidditate » a obiectului atacat, rămîne esenţialmente nerăsturnată, încăpînd la locul hărăzit ei în chenarele firii: travestiul satirei e pentru el un accident.

Hrănit din paharul unei amărăciuni mai adînci, spectator al unei depravări mult mai grave a umanului, geniul lui Swift înfige, prin Gulliver, tăişul ironiei la rădăcini: el răstoarnă.

Menirea unor alăturări de felul celei întreprinse aici este de a produce reliefuri noi, profitabile, în adîncime, înţelegerii. În acest sens, am aminti o definiţie memorabilă a spiritului lui Jonathan Swift, cea formulată lapidar de romanticul Coleridge: « Anima Rabelaisii in sicco » — (duhul lui Rabelais în sălaş uscat)[4]. Fireşte mai rabe-

---

[1] *Gulliver*, trad. L. Leviţchi, 1959, p. 351
[2] *Povestea unui poloboc*, op. cit. p. 196—197.
[3] *Istoria ieroglifică*, op. cit. II, p. 84.
[4] Citat de D. Donoghue, op. cit. p. 24

Inorogul pe blazonul lui Nicolaus Olahus, gravură de Donatus Hübschmann, în « Catholicae religionis quaedam capita », Viena, 1501 ▶



https://biblioteca-digitala.ro

laisian atît prin latinitate cît şi prin relativa tinereţe de tradiţie scrisă din spatele său, Cantemir s-ar putea defini, în această lumină, drept « duhul lui Swift în sălaş mănos »: policromie de aur, catran, argint, cleştar şi rubin, *Istoria ieroglifică* ar putea, într-adevăr, îndreptăţi o astfel de parafrază.

Dar îndărătul paralelei, ochiul atent surprinde, împingînd cercetarea mai departe, şi cîte ceva din conturul a două tipologii de cultură, exprimate aici sincronic în cele două rostiri satirice de excepţie. Fără îndoială că satira ca formă de artă a cuvîntului e chemată să dea expresie durabilă unor stări de război a spiritului cu realităţi potrivnice, intolerabile; pornind de aici vom constata că, prin straturile ei mai adînci, zoomahia Principelui cărturar exprimă, de fapt, condensată, şi o componentă distinctivă a psihologiei naţionale pe care se cuvine s-o raportăm aici la o fixare heraldică de prestigiu: Inorogul reprezentat pe blazonul altui compatriot vestit, Nicolaus Olahus, înaintaş a cărui diplomă de înnobilare dată de Ferdinand de Habsburg, scotea în lumină virtutea simbolică a aceluiaşi Licorn, pus în legătură tocmai cu o

https://biblioteca-digitala.ro

trăsătură a spiritului românesc; dincolo de surpriza descoperirii, faptul comportă, credem, prin dimensiunea metaforică implicată, o însemnătate unică: « Se spune că Inorogul este cea mai sălbatică dintre fiare dar şi cea mai nobilă », sună remarcabilul text imperial din 1548. « Toate neamurile nobile care au stăpînit cîndva pămîntul au fost viteze şi nobile ca Inorogul. Iar printre acestea Românii cei de-un neam cu tine, nu au de fel obîrşia cea de pe urmă. Se ştie că ei se trag, într-adevăr, de la Roma, Cetatea stăpînă a împărăţiilor, fiind aşezaţi în foarte bogatul ţinut al Daciei, numit Transalpina, spre a stăvili năvălirea vecinilor vrăjmaşi în provinciile Romane. Iată de ce, pînă în ziua de astăzi, pe limba lor, se şi numesc Romani. Inorogul înseamnă aşadar nobleţea, dar totodată isteţimea spiritului tău. Căci ceea ce la fiară este asprime, la om este tărie, înzestrare prin care neamul tău, care a dat naştere multor căpitani vestiţi, este binecunoscut — printre ei Ioan Huniadul, tatăl marelui crai Matiaş şi înşişi strămoşii tăi ».[1]

Or, în fabula ce constituie, la Cantemir, tărîmul predilect de desfăşurare pentru acest simbol al « tăriei inteligente », ceea ce se cuvine remarcat este că animalele nu se sfîşie în clonţi, ci luptă în argumente. Războinicul Monoceros dă bătălia cu duşmanul său înaripat într-o imagine superbă prin fineţea şi discreția liniilor, cadru fugar în care pasărea neagră vrăjmaşă e biruită de lumina, ca de fulger, emanată de miraculosul Licorn. . . Spre deosebire de el, spiritul belicos al lui Swift — atît în turniruri mai abstracte cît şi ori de cîte ori coliziunea îmbracă forme plastice, cumva asemănătoare celor de basm viu întîlnite în fabula cantemiriană — nu se sfieşte să strivească, să străpungă şi să ţintuie cu lancea în zid. . . Satira românească contemporană cu *Povestea polobocului* este, prin comparaţie cu ironia lui Swift, nu numai scutită de tăişuri şi ascuţişuri, dar şi, într-un mod propriu şi foarte tipic, îndrumată prin iscusite stăvilare într-o prelungă, eficientă şi diplomatică d e z b a t e r e între părţi. . . Mai dur, mai perfid, spiritul care planează asupra aventurilor lui Gulliver, este, pînă la urmă, implacabil. Desigur, obiectul asupra căruia îşi vărsa focul Decanul se deosebeşte de ţinta asupra căreia, insidios şi maliţios, îşi arunca năvodul Prinţul Moldovei. *Difficile est saturam non scribere;* una, însă, era înfierarea minciunii, trufiei, jafului şi a celorlalte năravuri sîngeroase practicate de cîrmuitorii Engliterei coloniale; alta, veştejirea apucăturilor venale, de meschină lăcomie, ale boierimii prefanariote, lîngă gurile Dunării. Dincolo de circumstanţe neasemănătoare de acest fel, ceea ce putem desprinde din satirele celor doi este, aici, şi un anumit profil al geniului literar naţional în ipostază biruitoare.

Fără egal la timpul său în emisfera vestică, practic, funcţional, — din spatele măştilor asumate lovindu-şi ţinta fără greş, — spiritul lui Gulliver răscoleşte cîmpul de bătaie, seamănă teamă printre duşmani, graţie gazetei şi pamfletului în tiraje record, se amestecă insidios printre dispozitivele de atac ale istoriei propriu-zise, joacă un

[1] Hurmuzachi, *Documente*, Bucureşti, 1894, (vol. II, 4, p. 437—442)



https://biblioteca-digitala.ro

rol real şi eficient între bombarde şi încrucişarea flintelor.

Fără egal în emisfera răsăriteană, Inorogul fabulei noastre ieroglifice calcă mascat — în acelaşi moment istoric — pe un tărîm nevăzut al spiritului: din teatrul frămîntat al întîmplărilor Ţării Româneşti şi Moldovei, — unde un călător străin ca Athanasie Condoidi descoperea, uimit, la 1710, că nu erau de găsit « nici lexicoane, nici hîrtie, nici condeie, nici călimări şi nici cerneală » — el ştie să culeagă, în tăcere şi răbdare, arvună de nectar şi fiere pentru zilele — albe şi negre — de mai tîrziu: netemută de potrivnicii ei, nepreţuită şi nerăsplătită, *Istoria Ieroglifică* se aşează însă, în matca spiritului românesc, cu aceeaşi forţă şi uriaşă discreţie care au fost, din totdeauna, semnul prezenţei noastre neclintite la vatră. Astfel o descoperim astăzi. Iscată fără surle şi trîmbiţi, pe un teren unde, datorită căluşelor şi celorlalte zăticneli cunoscute, (« Nu stăm de scrisoare ce de griji şi suspine » — Miron Costin) literele nu fuseseră semănate decît cu parcimonie, această biruinţă a scrisului nostru poate fi, cu folos, alăturată celor mai bune momente ale genului din secolul cînd a fost scrisă, şi, în primul rînd, momentului gulliverian.

Căci admiţînd principiul după care opera literară poate fi apreciată, peste timp, şi ca o lume în sine, univers de semne guvernat de legile unei construcţii interioare, neatîrnat, în imediat, de factori aleatorii, ca cel al întîrzierii sau grăbirii iradierii largi prin cópii sau tipar (în acest sens: zăbava operelor mari ale antichităţii, receptate plenar abia după Renaştere) — Inorogul lui Cantemir, îndelung nedreptăţit prin necunoaştere — rămîne totuşi, prin nobleţea naşterii şi în pofida asincroniei difuzării, un monument de cea mai mare relevanţă, dezvăluind, tocmai prin proiectarea sa într-un context mai larg, trăsături distinctive unice. La scara ţărilor şi veacului lor, magiştri şi unul şi altul în arta cuvîntului muşcător, Swift şi Cantemir, alăturaţi şi contrastaţi aici într-o fugară însăilare de repere, oglindesc într-adevăr, la două margini ale continentului, două modalităţi superlative ale inteligenţei satirice; în jocul dublei lor scînteieri desluşim astăzi conturul unei neştiute punţi, aruncată, spre mîndria noastră, ca un provocator paradox decalajelor părelnice, cronologiilor, nu o dată vitrege şi arbitrare, din istoria culturii Europei.

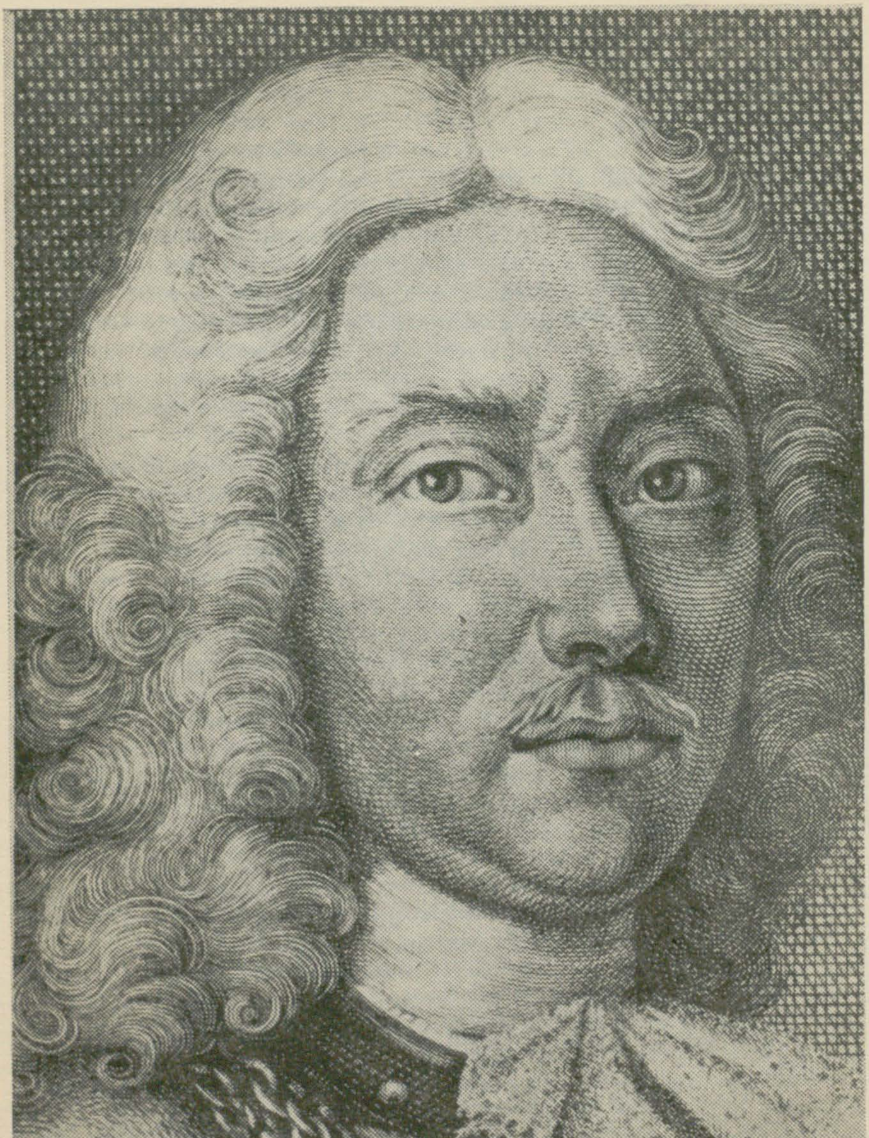
Dimitrie Cantemir: portret din ediţia londoneză (1734) a *Istoriei Imperiului Otoman*. ▶

Jonathan Swift: portret de Charles Jervas, din epoca *Jurnalului pentru Stella* (1710 – 1713) ▶▶

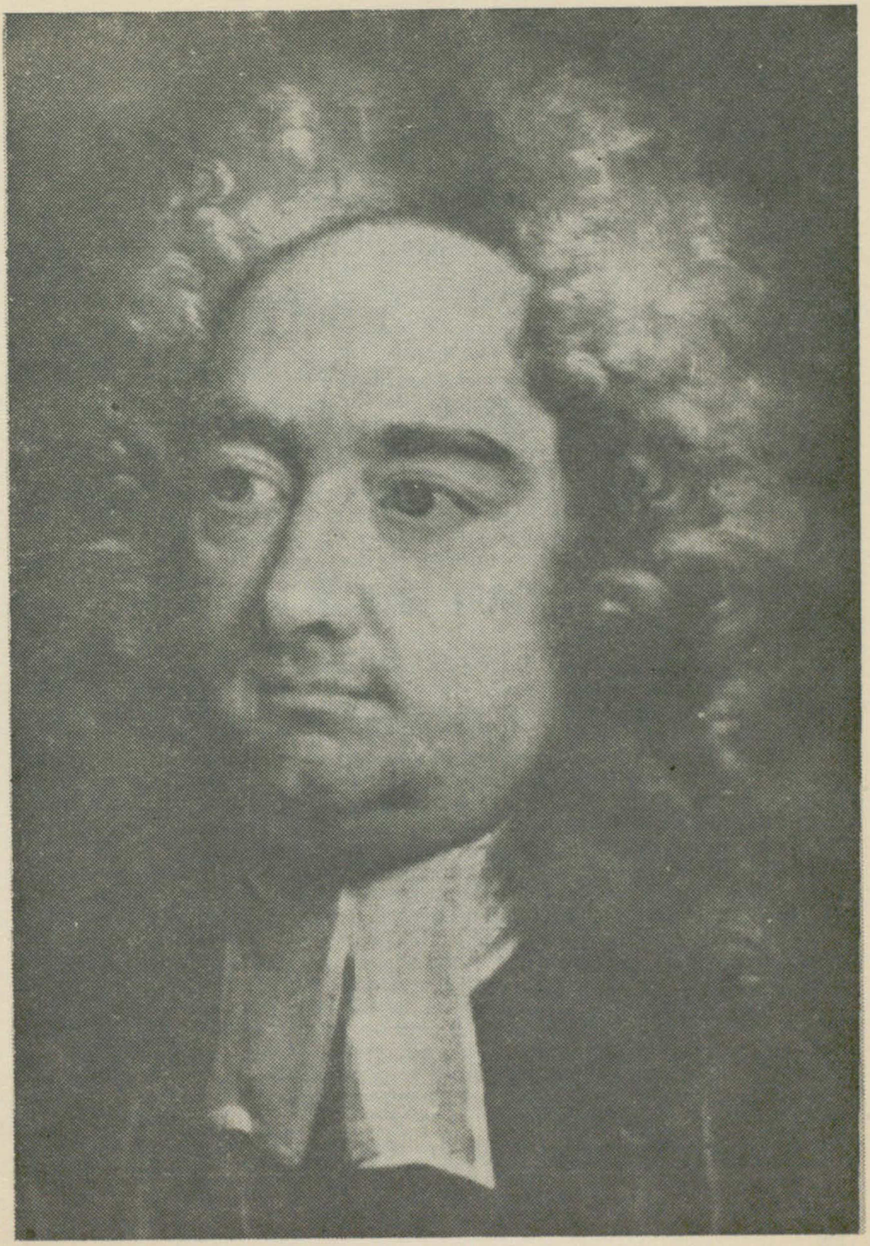
Leul, cameleonul şi lupul, gravuri de Peter Boel (sec.XVII) ▶▶▶



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ALEXANDRU CIZEK

# Simbolica în ISTORIA IEROGLIFICĂ

« Istoria ierogilifică » este una dintre acele cărţi ale literaturii noastre vechi asupra cărora cercetătorul modern se simte dator să zăbovească îndelung, încercînd să descifreze, în polisemia caracterelor zugrăvite, mereu inedite interpretări posibile. La începutul şi apoi la sfîrşitul romanului, autorul însuşi oferă « o scară » şi « o cheie » pentru simbolurile zoomorfe ale scrierii sale. Concepută în contextul epocii ca o operă aporetică, « Istoria ieroglifică » apare şi astăzi încă, în ciuda exegezelor de prestigiu cărora s-au consacrat generaţii de cercetători, ca un sistem de simboluri ale căror referinţe pot inspira faţete încă nebănuite ale interpretării.

Problema semnificaţiei acestor simboluri se poate pune—credem noi—din nou, plecînd de la premise în genere constatate. Amintim, astfel, datele originalei paidei, specifice eruditului principe român, care, constituie în epocă o sinteză excepţională de elemente heteroclite. Scolastica bizantină, învăţătura umanistă occidentală şi cea orientală şi islamică se întîlnesc cu învăţămintele şi deprinderile cărturăriei româneşti [1]. Spre deosebire de celelalte scrieri istorice, monografice ori de speculaţie filozofică şi etică, « Istoria ieroglifică » este, înainte de toate, o operă artistică structurată de un spirit mito-poetic care dovedeşte o mare tensiune a fanteziei în combinarea şi potrivirea de situaţii şi caractere de certă originalitate şi pregnanţă literară. De aici rezultă şi impasul exegezei care a încercat să identifice, în mod eronat, posibile integrări ale romanului în modelul *Etiopicelor* lui Heliodor, ca imitaţie a acestuia, plecînd de la răstălmăcirea uneia din rarele trimiteri explicite

---

[1] cf: P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir, viaţa şi opera*, Ed. Acad. 1958, p. 40 ş. u.; P. Vaida, *Dimitrie Cantemir şi umanismul*, Bucureşti, Minerva, 1972 pp. 14—20, plecînd de la consideraţii îndeosebi ale lui G. Călinescu, *Istoria literaturii române* p. 47 ş.u.



https://biblioteca-digitala.ro

ale autorului la antecesorii săi [1]. În realitate, aşa cum a arătat pe bună dreptate P. P. Panaitescu, trebuie remarcat în primul rînd caracterul de pamflet politic, de istorie secretă (aporetică) declarat nemijlocit de către Cantemir însuşi, în care se află expresia unor sentimente politice şi sociale împreună cu o observare incisivă a caracterelor şi evenimentelor timpului. [2] Nu mai puţin s-a remarcat cu aceeaşi judiciozitate că « Istoria ieroglifică » este prima scriere beletristică în româneşte, [3] că este vorba de o formulă de mare originalitate, în care după expresia lui George Călinescu, « romancierul s-a complăcut în ficţiune » [4].

Şi într-adevăr, nu există, nici nu poate exista un model cu valoare arhetipală pentru un roman al cărui specific s-ar putea defini ca fiind înrudit cu tipul de alegorie medievală ce culminează cu *Divina Comedie* dantescă. Ca şi opera marelui florentin, « Istoria ieroglifică » se naşte din sentimentul unei puternice trăiri în contextualitatea socială şi politică. Ca şi despre *Divina Commedia* se poate spune, pe drept cuvînt, că romanul lui Cantemir « este rezultatul amărăciunii acestor ani de suferinţă etc. [5] » Ceea ce se traduce în plăsmuirea unei lumi alegorice cu travestiuri zoomorfe în care, în limitele unei corespondenţe ce facilitează hermeneutica termenilor nominali, fantezia şi pasiunea transfigurează estetic ineditele ecuaţii pe care Cantemir le stabileşte cu rigoare între evenimentele politice (de pe scenă şi din culise) şi cadrul sensibil al lumii animaliere. Aceasta din urmă este o lume familiară cititorilor din secolul al XVIII-lea care se oprea încă cu interes asupra *Bestiariilor* şi *Fiziologilor* care-şi aflau corespondenţă atît în textele biblice cu caracter apocaliptic sau gnomic, cît şi în cărţile populare care colportau modelele fabulistice sau romaneşti din India şi din Orientul arab. [6] Citind « Istoria ieroglifică » observăm cu surpriză cum eruditul principe transmută caractere etice şi politice în tropisme şi deprinderi instinctuale zoomorfe, naturale cele mai multe, fanteziste şi simbolice celelalte. El stabileşte corespondenţe a căror formulă generică este consacrată de tehnica amintitelor scrieri fiziologice şi fiziognomice. Cantemir se înscrie cu toată fiinţa în actualitatea politică şi socială a Ţărilor române, întocmai cum

[1] cf. N. Iorga, *Istoria literaturii române*, vol. II, ed. II-a, Buc. 1926, p. 398 şi I. Minea, *Despre Dimitrie Cantemir*, Iaşi, 1926, p. 32, plecînd de la pasajul din *Istoria ieroglifică*, I, 4—5, ed. Panaitescu-Verdeş.

[2] cf. P. P. Panaitescu, op. cit. p. 80, care asociază sensurile *Istoriei* cu scrierea bizantinului Procopie din Cezareea, autorul *Istoriei secrete* a curtii împăratului Iustinian, ceea ce este numai parţial justificabil.

[3] textual: « este prima scriere beletristică în româneşte, prima scriere care nu mai era nici predică bisericească, nici letopiseţ » (ibidem, 90)

[4] G. Călinescu, op. cit. p. 44

[5] Citat din P.P. Panaitescu, op. cit. p. 75. A se vedea şi comentariul lui P. Vaida, op. cit. p. 93, care insistă asupra aspectului imediat şi social al operei cantemireşti.

[6] A se vedea N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, p. 188—194; de asemeni M. Gaster, *Il Physiologus rumeno*, in *Archivio glottologico italiano*, X, 1886; Al. Piru, *Istoria literaturii române vechi*, Ed. Didactică, Buc. 1971, vol. 1, p. 228. Există o milenară tradiţie a reprezentării alegorice animaliere ca oglindă a a caracterologiei umane, care datează din timpul lui Hesiod, Simonide din Amorgos, continuîndu-se cu fabulistica esopică, interferind cu marea carte a fabulelor care este *Panciatantra*. O sistematică zoologică întîlnim în Aristotel, în *Historia animalium* şi *De partibus animalium*, mult îmbogăţite de succesivele apocrife elenistice ori medievale. La fel de importantă este cartea a VIII-a a *Istoriei naturale* a lui Plinius maior. La acestea se adaugă, pe măsura amalgamării în creaţii compozite cu valoare simbolică, multe elemente fabuloase din mitografia persană, mesopotamiană ori ebraică. Apocrifele şi apocalipsele biblice întăresc aplicaţia morală a tablourilor cu animale. Aşa se ajunge la formula *Fiziologului* oriental sau apusean. Citām, de pildă: *Physiologus*, ed. F. Sbordone, Milan-Genova Roma-Napoli, 1936 atribuit retorului Didymus din Alexandria, sec. IV. e.n. şi manuscrisul B. A. a RSR nr. 1436, cu traducerea din greacă a acestuia.

Astfel, fiecare rubrică a bestiariilor medievale conţine iniţial o descriere mai mult sau mai puţin exactă şi tendenţioasă a caracterelor animalului, din care nu lipseşte elementul pitoresc, urmată de aplicarea moralizatoare, decodificîndu-se fiecare din tropismele animalului în metehne sociale, sau în trăsături etice semnificative. Desigur că artificialul abundă, dar trebuie reţinut că din atare surse s-a născut *Romanul Vulpoiului*.

Dante, cu secole mai înainte se aflase angajat cu ardoare în luptele intestine ale Italiei trecentiste. Numai că negrii, în cazul « Istoriei ieroglifice » sînt partizanii Brîncoveanului, şi deopotrivă oamenii Porţii otomane iar albii, sînt Cantemireştii, cei însufleţiţi de sentimente patriotice şi nobile. Desigur că timpul evenimentului politic alegorizat este mai redus şi ca atare mai concentrat în *Istoria ieroglifică*.

Într-adevăr timpul de referinţă măsoară aproape 20 de ani de rivalitate între Muntenia şi Moldova, între Vultur şi Leu, aflate, cea din urmă sub epitropia de drept dacă nu şi de fapt a Cantemireştilor, familia de Inorogi iar cea dintîi sub Brîncoveanu. Pe primul plan, se află peripeţiile ultime ale acestui conflict, al căror erou este Inorogul însuşi. Anecdotica de prim plan este foarte detailat redată, cuprinzîndu-se în cadrul convenţional, de obedienţă epică al celor 12 capitole ale romanului. Ca şi în cazul discursului epic homeric sau vergilian, de la un capitol la altul impresia de continuitate se întreţine creîndu-se aparenţa unei durate de zile şi nu de ani. Cu excepţia excursului retrospectiv către originea luptelor care, plasat, ca şi în epica clasică în toiul conflictului, intenţionează o elucidare a poziţiilor şi a caracterelor aflate în confruntare. Astfel, între soborul de la Cetatea Deltei a divanelor celor două ţări şi tratatul de împăcare între Inorog şi Corb timpul este suficient de concentrat, tensionat fiind de intensitatea conflictului susţinut pe parcurs.

Este de mare interes efortul de ingeniozitate al autorului în stabilirea de travestiuri alegorice adecvate referenţialului politic ori social.

Şi în această privinţă fantezia autorului conlucrează în mod fericit cu erudiţia acestuia. Se descriu, cu lux de detalii şi în deplină cunoaştere a istoriei naturale, animale existente şi reale, cum sînt: lupul, cameleonul, vulpea, liliacul, camilopardalul, ori se combină cu tîlc caracterele animaliere, ca în cazul strutocamilei. Descrierea obiceiurilor animalelor, a vînătorii lor alunecă uneori din domeniul erudiţiei sau alegoriei în cel al bucolismului, al povestirilor autohtone despre animale. Este cazul celor două povestiri ale vulpii despre priceperea la vînat a lupului, ori al povestirii cu mult tîlc al Brehnacii pe tema luptei necurmate a animalelor, *bellum omnium contra omnes*. Deşi, în cazul celei din urmă, sîntem tentaţi să identificăm un vizibil model în Panciatantra [1]. Particularităţile fizionomice, urmînd în aparenţă litera istoriilor naturale capătă de fapt substanţă gnomică şi satirică, conturînd o paradigmatică pozitivă sau negativă. Din acestea se constituie veriga cea mai importantă pentru tălmăcirea în simboluri a evenimentului social şi politic subiacent. Ori, tocmai în această privinţă considerăm că se pot inaugura încă alte posibilităţi de interpretare sistematică şi consecventă a simbolurilor « Istoriei ieroglifice ».

Mai presus, însă, de o imediată corespondenţă simbolică, universul animalier din « Istoria ieroglifică » se relevă ca avînd valori paradigmatice ce depăşesc cu mult interesul restrîns al bestiarilor ori al fabulisticii medievale occidentale sau orientale. Recunoaştem în roman componentele implicite ale unui sistem încă nu destul de bine definit de arhetipuri literare şi mitografice, alături de componente etice şi psihologice care depăşesc considerabil contextul frămîntărilor politice de la începutul secolului al XVIII-lea. Ori tocmai în aceasta stă valoarea absolută, ca text literar de mare profunzime şi maturizare estetică a *Istoriei ieroglifice*. Tot astfel,

[1] A se vedea « Ziua I », povestea a opta, *despre leu şi iepure*, în ediţia Panciatantra, trad. Th. Simenschi, BPT, 1969



https://biblioteca-digitala.ro

valoarea *Divinei Comedii* se află mult dincolo de interesul nemijlocit al luptelor dintre ghelfi și ghibelini, dintre papalitate și cezarism.

Pe de altă parte, simbolica « Istoriei ieroglifice » se poate descifra și cerceta ca o structură piramidală bipolară (idealitate eroică în contrast progresiv cu abjecția tiranică) în care regăsim, într-o formulă combinatorie, arhetipuri mitografice universale, investite cu valențele umaniste ale alchimiei și eticii specifice Evului mediu și Renașterii europene. În acest sens vom vedea cum evoluția Inorogului ori a Corbului în cursul « Istoriei Ieroglifice », îndreptățește recunoașterea imagisticii alchimice ca semnificant al valorilor exemplare și anti-valorilor așezate într-o formulă cu totul inedită de către Dimitrie Cantemir.

Se poate considera că Istoria Ieroglifică este configurarea narativă a unei comedii de tipul celor generate în Evul Mediu, în care se reprezenta dramatic și simbolic lupta celor două principii, *Binele* și *Răul*. Într-adevăr, în *Istorie*, lupta celor două principii este la fel de implacabilă și lipsită de echivocuri ca în orice alegorie dramatică moralizatoare. La o atare elucidare ne îndeamnă și identificarea la care recurge Cantemir în cîteva momente semnificative, a « theatrului lumii », ca scenă cuprinzătoare în care se petrece evoluția personajelor travestite ca « dobitoace platonicești » conform mijloacelor specifice alegoriei.[1] Trimiterea cea mai plauzibilă, dată fiind și reiterarea termenului, anume « theatrul politic » al lui Nicolae Mavrocordat, este către motivul « Theatrum mundi » de sorginte antică și preluat de cultura literară și religioasă medievală. Aici a suferit o deformare adaptîndu-se la mecanismul providențial și conjugîndu-se cu motivul biblic « vanitas vanitatum ». Ideea pedepsei și a grației divine respectînd liberul arbitru uman, subiacentă în « Istorie » se deduce din același principiu.

În acest cadru bine determinat al « teatrului lumii » se desfășoară două serii dramatice dintre care prima, aflată pe primul plan, este menționata reprezentare alegorică a luptei lui Cantemir cu partida Brîncoveanului. Cealaltă serie este un succedaneu parabolic și filozofic al celei dintîi, întocmai cum în drama antică corul reia și substanțializează fabulația dramatică de pe prosceniu, interpretată de personaje singularizate. Tot așa, în timp ce evenimentele se derulează liniar și progresiv într-un cadru mai larg — adunările cele două de la Cetatea Deltei —, ori mai restrîns, de pildă în interiorul Cetății Epithimii, întîlnirile dintre Cameleon și Șoim, Inorog și Cameleon etc. — seria parabolică transcende timpul și spațiul scenei. Ea se relevă în excursurile care retardează tot timpul acțiunea propriu-zisă. În aceste excursuri distingem o parte introductivă, de meditație și reflexie morală-filozofică, urmată de ilustrarea paradigmatică care capătă valoarea de mit, datorită generalității și tipicității procesului implicat. Este cazul *cuvîntării liliacului*, al *cuvîntării rîsului*, unde se derulează cea mai barochistă digresiune a romanului, povestirea Camilopardalului despre Capiștea Pleonexiei. Cuvîntarea și meditația liliacului sînt exemplificate prin apologul despre corăbier și dulf. La fel, discursul Vulpii, mai pragmatic, comportă cele două povestiri cu tîlc despre vînătorile lupului. Cuvîntarea prudentă a Brehnacii « către tot theatrul » în progresul în tensiune al povestirii prefigurează deznodămîntul vînării Inorogului, cînd acesta din vînat este pe cale de a ajunge vînător. Către sfîrșitul romanului, de fapt în punctul culminant, dat de iminența prinderii Inorogului, se povestește visul Cameleonului,

[1] De pildă, la începutul *Istoriei* se folosește termenul cu privire la adunarea din Cetatea Deltei, a divanelor celor două monarhii : « Neamul liliecilor în theatrul lumii » (I, 212), reluîndu-se mai jos, la I, 250 : « povestea Brehnacii către tot theatrul », în care elementele relatării surprind tocmai mecanismul inexorabil al dramei mereu reiterate ce se petrece pe scena lumii : *bellum omnium contra omnes*, după formula umaniștilor, sec. XVII. Aceeași morală are și fabula indiană din *Panciatrantra*, menționată mai sus : biruința celui asuprit asupra asupritorului său.



https://biblioteca-digitala.ro

care este tălmăcit și răstălmăcit în trei rînduri, atribuindu-i-se de fiecare dată alt mesaj, potrivit cu aderența la Bine sau la Rău a celui ce-l interpretează. Visul este axat pe o imagistică alchimică de mare sugestivitate, realizînd o adevărată sinteză a simbolicii prezente în roman. Așadar rostul excursurilor parabolice este de a explicita și comenta drama ce se petrece pe primul plan. Aceasta din urmă s-ar putea intitula: *Patimile Inorogului, simbol al Binelui și virtuții prigonit de animalele simbolizînd Răul și viciile sociale și morale, Corbul, Cameleonul, Rîsul, Crocodilul* etc.

După cum s-a arătat, metafizica lui Cantemir avînd încă temeiuri religioase creștine cunoaște o pătrundere masivă a elementelor unei metafizici laice, de sorginte umanistă, antică sau modernă. [1] După părerea noastră, cele dintîi au o importanță mai mare decît li s-a dat pînă acum și se integrează în mod evident în simbolica romanului, fiind ca atare ușor de detectat. În primul rînd, dihotomia spirit/trup, loc comun al reflecției antice și creștine dovedește un fundament platonician transparent într-o formulare ca « monarhia din pieptul muritorilor » ce traduce « endon politeia » din « Statul platonician». Cele două entități sînt calificate conform eticii platoniciene, de reelaborare neo-platonică și după toate probabilitățile manicheană, drept antinomice, spiritul fiind « unul mai mult decît firesc și oarece ceresc și dumnezeiesc » iar trupul: « altul mai gios și mai puțin decît firesc și oarece ceriului și firii împotrivă » (II, 39). Spre deosebire de etica socratică asupra echivalenței: cunoașterea Binelui – facerea Binelui, Cantemir se păstrează în litera dogmei creștine, avînd o intransigență pauliană: « văd ceea ce este bine dar urmez ceea ce este rău », (I, 261). Evident că teza liberului arbitru, formulată ca « voia slobodă », (II, 39) este implicită. De aici rezultă caracterul implacabil al ciocnirii contrariilor Virtute/Viciu. În speță, resortul conflictului dintre Inorog și Corb este dat de firea structurată de răutate și ambiție politică a Corbului. Acesta din urmă nu ascultă de sfaturile oraculare ale Brehnacii. Putem de altminteri identifica în caracterul Corbului trăsăturile tiranului detestat de o îndelungată tradiție antică continuată de moderni. Principiul de guvernare al Corbului este o versiune a faimosului dicton voluntarist: « Sic volo, sic iubeo, sit pro ratione voluntas », definit de Cantemir drept «pravila stăpînului asupra supușilor ».

Putem identifica și alte similitudini de concepție, în speță condiția umană, ne-socratică, a « Istoriei ieroglifice » se întîlnește cu sensul tragicului din literatura presocratică, pînă la o anumită limită, anume în măsura în care putem vorbi despre un hybris specific personajelor romanului și despre providențialitate în tragedia eschileană și în « Istoriile » herodotice. Și într-un caz și în celălalt peripeția dramatică cunoaște un demers similar. Astfel, « povestea corobierului și a dulfului » tradusă la cheie ca « Patima avutului după cuvîntul cel bun al săracului » își are arhetipul în faimoasa povestire herodotică despre Solon la curtea lui Cresus. Mai departe, sfaturile Brehnacii și ale Șoimului adresate Corbului reiterează motivul înțelepciunii solonice. Și unele și celelalte sînt la fel de zadarnice, întrucît aflarea Binelui nu atrage după sine și urmarea lui, întocmai cum Cresus desconsiderase avertismentul lui Solon.

Povestea Brehnacii către tot «theatrul» poate fi considerată o corespondentă fabulistică a ciclului istoriei despre mărirea și căderea lui Cresus și a lui Cirus cel mare. Modelul indian pe care-l atribuim fabulei nu infirmă ideea, fiind vorba de un mecanism universal care a găsit la un moment dat o expresie parabolică, putînd

[1] cf. V. Cândea, Studiu introductiv la « Divanul » EPL, Buc. 1969, p. 50 ș.u.; P. Vaida, op. cit. p. 59 ș.u.; Dan Bădărău, Dimitrie Cantemir și Van Helmont în *Cercetări filozofice*, 1969, I, argumentează influența unitarianului Wissowatius asupra lui Cantemir, marcînd însă și influențe erasmice (natura bună a omului), idee asupra căreia vom reveni. În cele ce urmează ne vom referi numai la ideile *Istoriei* din motive de economie a lucrării.



https://biblioteca-digitala.ro

fi ilustrat de nenumărate variante. Ca şi în textul herodotic, în fabula indiană şi în cea cantemirească, pînă la iroslrea finală, se succed serii de antagonişti animaţi de vanitatea unor ambiţii de dominare (epithymiai, în lexicul grec etic şi politic). De fiecare dată se petrece în mod ireversibil o spectaculară *peripeteia*, de proporţii cvasi-miraculoase: disperarea (apelpisia) operează minuni de vitejie, iar trufia (authadeia) duce la pieire.[1] Ilustrativă pentru această moralizare este alegoria răscoalei munţilor şi dealurilor contra pădurilor şi stîncilor, explicată la cheie drept « răscoala ienicerilor contra sultanului ».

Lozinca acestei răscoale: « unde ne sînt rădăcinile, acolo vîrvurile, şi unde ne sînt vîrvurile acolo rădăcinile să ne mutăm », (I, 227) are o rezonanţă socială revendicativă ce face să pălească motivul providenţialist implicit de Cantemir, de obicei, în atare situaţii. De fapt exemplul cel mai concludent l-ar constitui imaginara şi dorita revoltă a tăunilor, albinelor şi muştelor împotriva jigăniilor după numirea Strutocamilei epitrop peste ţara Leului[2].

În acest fel, sensul providenţial, obligatoriu în peripeţiile Comediei alegorice medievale, tinde să se convertească în teză justiţialistă, să exprime o revendicare politică radicală. Nu mai puţin, mesianismul dantesc comporta un mesaj politic bine conturat.

De motivul catastrofelor politice se leagă în « Istoria ieroglifică » imaginea fortunei, uneori numită ca atare (de pildă în I, 65) alteori asimilată *norocului*, (I, 122). Se vorbeşte despre instabilitatea fortunei în termeni care înrudesc conceptul cu cel vehiculat în Renaşterea italiană, anume *fortuna*, *occasione* din scrierile lui Machiavelli. Se poate vorbi despre prezenţa unei dialectici a acţiunii omeneşti şi a norocului[3]; aceasta se relevă ca dramatică în cazul oprimării eroului, a punerii la grea încercare a virtuţii acestuia, aşa cum se întîmplă cu Inorogul care se plînge de nenorocul mereu potrivnic reuşitei acţiunilor sale/ (II, 134). Şi totuşi fortuna este desconsiderată şi nu magnificată precum în scrierile umaniştilor italieni care nemaicrezînd în Providenţă concepeau ca dominant rolul fortunei. În acest sens, este semnificativă întruchiparea norocului în chipul schimbător, cu o mie de feţe al Hameleonului, personajul prin excelenţă negativ al romanului. El este identificat de Inorog drept chipul nenorocului său.

Aflată la acelaşi pol al negativului, imaginea bodzii Pleonexia, întruchipare a lăcomiei, aminteşte de plăsmuirile apocaliptice. În speţă este vorba de simbolul lăcomiei de bani a Porţii otomane, aşa cum Desfrînata ce păcătuieşte cu regii pămîntului din Infernul dantesc este un simbol al Papalităţii lacomă de putere temporală. Incidental se poate identifica o satiră a alchimiei în chipul boadzii cu atît mai mult cu cît, în alt context, vorbindu-se despre epithymie, este arătată ca *didascală a alchimiştilor* (I, 60). Pleonexia are « scaun de foc, cuptoraş de aramă, la chip este veştedă şi găbigioasă », ceea ce contextual ar putea fi interpretabil ca o imagine a procesului de transmutare de la erythosis la xanthosis, a treia respectiv şi a patra fază în metamorfoză în aur a ingredientelor ce se combină în cuptorul alchimic. Nesaţul de aur este simbolizat prin Filohrisis, preotul bodzii, eventual alchimistul degradat de lăcomia aurului.

De o descriere mult luxuriantă şi barochistă se bucură cetatea Epithymiei şi mai ales capiştea bodzii Pleonexia, care ar corespunde Babilonului biblic sau noului

[1] « Ce de multe ori puternicii în puterea sa mai mult decît să cade bizuindu-se. . . preste toată nădejdea ce nu nădăjduiesc li se întîmplă » (I, 197); « Ce precum apelpisia de multe ori mari vrednicii lucreadză, aşe afthadia singură cu sabia sa capul îşi retează ». (I, 255)

[2] Din *Istoriile* lui Herodot se poate cita revolta perşilor aflaţi în robia medă, semnificativ adynaton utilizat ca exemplu şi de Machiavelli în exhortaţia sa pentru eliberarea Italiei de barbari (Il *principe*, cap. 26); de asemeni naraţia bătăliei de la Salamina din acelaşi text.

[3] cf. P. Vaida, op. cit. p. 119.



https://biblioteca-digitala.ro

Babilon, Roma din scrierile polemice anti-papale, începînd, desigur cu Dante, pînă la autorii de satire din timpul Reformei. Pe zidul templului Pleonexiei sînt zugrăvite scene caracteristice pentru abuzul tiranic al Porţii otomane, şi în genere pentru înclinaţia naturii umane pervertite de lăcomie, Acesta este şi rostul descifrării la cheie a Epithymiei ca « inima, omul lacom, lumea », sub semnul echivalenţei stabilite de Platon, cu milenii înainte, în *Statul*, între principiile apetenţei intrinsece atît individului uman cît şi cetăţii, universului. Ajutătoarea Epithymiei este Pizma care-şi află, la rîndul ei, un simbol în fîntînile din care Cupăreştii scot apa de sînge (II, 7 ; 111). Deopotrivă, în etica şi psihologia platoniciană, *Epithymia* cu corolarul ei, Pleonexia şi *Phtonos* sînt cele două instincte negative şi anti-sociale care se combină în *philautia*, egoismul tiranic, concept la fel de utilizat de Cantemir în « Istorie » ; cele trei note negative sînt specificate naturii umane, guvernămîntului şi firilor umane aflate sub semnul Corbului.

Printre scenele zugrăvite pe zidul capiştei Pleonexiei aflăm vînătoarea oii de către lup şi vînătoarea filului de către oameni. Cea dintîi este reluată în povestea vulpii despre priceperea şi înţelepciunea lupului, iar cealaltă este descifrată la cheie ca « meşteşugul Porţii spre lucrarea lăcomiei ». De remarcat, însă, cum amîndouă motivele capătă o replică antinomică, în afara lumii Epithymiei, eventual la polul opus, în lumea virtuţii desemnată în mod constant de Cantemir prin *vrednicie*. Astfel, vînarea oii de către lup devine vînarea lupului de către oaie, de către probatosul care este Constantin Cantemir. Vînarea Inorogului, echivalînd cu patimile acestuia, se termină cu biruinţa uimitoare asupra tuturor curselor şi urzelilor de moarte ce i se întind. Aceste lucruri devin posibile prin existenţa reversului lumii Epithymiei, în care se întîmplă în mod necesar şi providenţial *Biruinţa binelui şi virtuţii asupra Răului şi a viciului*.

Lumea de elită a Comediei îşi arată existenţa şi intră în agon cu lumea damnată. Anticipînd, aşa cum am văzut mai sus, prin momente parabolice acest agon, Cantemir uzitează tipul de *peripeţie imposibilă* — adynaton — al lumii răsturnate, motiv universal ce-şi are originea în satira antică şi ilustrarea cea mai cunoscută în Bucolica a VIII-a vergiliană [1]. Cu deosebirea că răsturnarea lumii este, în acest caz o reaşezare a ei pe temeiurile Binelui. Pe Scena teatrului lumii animalele purtătoare ale virtuţii intră într-un agon inegal şi eroic cu cele care gravitează în jurul Epithymiei. Biruinţa Binelui poate fi anunţată sub vestmîntul unei maxime de inspiraţie religioasă ; « nici meşteşugul pe fire, nici voia slobodă dreptatea şi răsplata cerească pînă în săvîrşit a birui nu pot ». Mai general, însă, se enunţă artificiul « deus ex machina » care conferă dramei aşteptata turnură fericită de comedie, astfel exprimată : « dreptatea toate biruieşte şi adevărul decît toate mai tare este strîmbătatea şi lucrătoriul ei pururea viptul căii sale mănîncă şi băutura toapsăcului său bea »/. (II,63). Inexorabilitatea acestui final rezultă şi din faptul că, în focul polemicii politice în care se află angajat, Inorogul recurge la tonuri oraculare, învăluind previziunile sale politice, de altfel tulburător de bine inspirate, într-un vestmînt gnomic şi profetic de factură biblică[2]. Arma polemică este îndreptată împotriva castei boierimii din care nu exceptează aproape pe nimeni. Cantemir vede în lupta anima-

[1] A se compara : Nunc et oves ultro fugiat lupus (sic lupta probatului cu lupul) aurea durae/mala ferant quercus, narcisso floreat alnus. . . (v. 53 şi urm.) cu : « furnica cu şoarecele, şoarecele cu miţa, miţa cu dulăul, şi dulăul cu leul război firea a face îi indeamnă », II, 97. A se vedea un comentariu al acestui topos universal in E. R. Curtius *Evul mediu latin şi literatura europeană*, ed. Univers, 1971, pp. 115 ş.u.

[2] A se vedea, de pildă, la pag. 251, vol. I, introducerea filozofică pe tema fatalismului providenţialist, la povestirea Brehnacii ilustrată cu fabula despre « bellum omnium contra omnes » din lumea lighioanelor. Înţelepciunea solonică se conjugă cu simţul acut al dreptăţii, conferind sentinţelor principelui moldovean caracterul de profeţii de mare gravitate.



https://biblioteca-digitala.ro

lelor confirmîndu-se un principiu social justițiar și compensatoriu, după cum am văzut, de sorginte antică elenică și orientală, care se lasă exprimat în morala fabulistică de felul sentinței « o lighioană înghite pe cealaltă ». În acest sens, Cetatea Epithymiei se identifică pe de-antregul cu *theatrul lumii*.

În cuprinsul romanului, descoperim abia tîrziu, către momentul culminant, celălalt pol care se opune cetății Epithymiei, refugiul virtuții care se petrece în singurătatea Inorogului, precedat în această situație privilegiată de părintele său. Pînă a vorbi despre inorog, virtutea este căutată în mod surprinzător sub chipul umilinței, potrivit ideii despre « sancta simplicitas » din care nu lipsesc note din doctrina cinicilor, pusă în eternă circulație de faimoasa anecdotică referitoare la confruntarea dintre Alexandru și înțeleptul Diogene.

Este vorba, în afara scenelor solonice de felul colocviului Brehnacii cu Corbul, în special de discursul Liliacului « către tot theatrul lumii » cînd mica jiganie îndrăznește să înfrunte adunarea marilor jigănii și a păsărilor, punîndu-le în față oglinda realității.

S-ar părea că, în aceste momente de început ale acțiunii, kalokagathonul este inexistent, dacă nu și negat ca posibilitate. Într-adevăr, din adunarea de la Cetatea Deltei nu se evidențiază niciun personaj cu statut eroic, cu excepția nu tocmai sigură a lupului, care face notă discordantă printre celelalte animale, reprezentări deopotrivă negative. În realitate, singularizarea lupului în contextul discordiei și urzelilor din jurul detronării Vidrei și înscăunării Strutocamilei, prezentate de altfel în cele mai caricaturale trăsături, pregătește intrarea în scenă a Inorogului. Simțită încă din timpul celor două soboare, drama Inorogului începe să se facă cunoscută abia către sfîrșitul cărții a III-a, în urma pomenirii sale directe de către Liliac, ca singur candidat meritoriu la tronul epitropic al Țării Leului.

Intrarea în scenă a Inorogului se petrece abia la începutul cărții a V-a, într-un moment critic : anume după înfruntarea solonică a Corbului de către Brehnace, după povestea acestuia « către theatru », a cărei concluzie marca pesimismul total al unei lumi lipsite de virtuți și de eroism. La începutul cărții a V-a vedem cum Inorogul, pentru prima dată altfel adus în scenă decît prin aluzii, se urcă pe înălțimi inaccesibile, deasupra teatrului lumii, pentru a scăpa de prigonirile personajelor acestuia, conjurate întru pierzania lui. Acesta este, de fapt, începutul propriu zis al dramei Inorogului, care ocupă celelalte șapte cărți ale romanului. În acest fel, delimitarea pe care o stabileam la început, între două serii dramatice, una parabolică, iar cealaltă nemijlocită, găsește o confirmare dată de însăși economia « Istoriei ». Seria parabolică pregătește temeiul filozofic și etic în vederea apariției spectaculare a eroului, constituind, în același timp, prin episoadele celor două adunări și a intrigilor pregătitoare pentru înscăunarea Strutocamilei, prologul dramei vînării Inorogului. Soborul animalelor ce se întinde pe cele cinci părți ale prologului poate fi considerat parodosul dramei ce se declanșează o dată cu coborîrea Inorogului la palatul de pe Bosfor. Într-un excurs retrospectiv, Inorogul îi explică Șoimului, care poate fi considerat deuteragonistul dramei, începutul rivalității, deci antecedentele vînării sale de către Corb.

Așa cum se întîmplă în mod curent în drama antică, nici Inorogul nici Șoimul nu sînt preveniți de cursa ce se întindea protagonistului. Arhitectul mașinației este Hameleonul, eventual tritagonistul sofistic al dramei. Prin firea și acțiunile sale care ocupă un loc foarte important în scenă, el determină o deplasare a tragicului către antipod, către polul comediei de situație. Personajul este respingător, perfid și burlesc în chipul și manevrele sale neîncetate. Ca atare, se creează așteptarea unei peripeții și recunoașteri salvatoare pentru protagonist, reparatoare pentru deuteragonist și definitiv compromițătoare pentru tritagonistul, artifex scelerat al vînătorii.



https://biblioteca-digitala.ro

Din acest unghi privită, cea de a doua parte a romanului se pretează unei interpretări melodramatice.

Inorogul, Monocheroleopardalul și Șoimul, prozelitul virtuții unicornice, reprezintă polul advers răutății, tiraniei și lăcomiei animalelor soborului. Am văzut cum drama Inorogului află o simbolizare foarte colorată în imaginile visului Hameleonului, episod ce are rolul unui succedaneu parabolic al acțiunii petrecute pe scenă. Încercînd interpretarea dramei Inorogului se impune impresia că personajul ar marca o culminanță în climaxul evident al simbolicii romanului.

După o minuțioasă și sugestivă construire a simbolurilor vii sau materiale ale domeniului Epithymiei, Cantemir creează un contrapunct semantic și imagistic alegînd cu grijă elemente componente ale unei simbolici menite să dea un sens revelator « Istoriei ieroglifice », în globalitatea ei. Devine, astfel, manifestă opoziția dintre Inorog și Corb, pe de o parte, iar pe de altă parte opoziția dintre Cameleon și Inorog conturează o a treia dimensiune a alegoriei. Aceasta se ordonează, în consecință, potrivit unor primordiale tipare mitologice reelaborate de reflexia etică și politică precum și de alchimia de îndepărtată tradiție antică și medievală. Alegerea simbolului Inorogului obligă la mai multe implicații ce se cer adîncite și eventual stratificate potrivit unei ierarhii valorice.

În primul rînd, Cantemir este preocupat de reprezentarea a ceea ce Renașterea italiană numea un *Virtuoso*, om al virtuților etice și politice, plecînd de la modelele antice ale kalokagathiei. Un kalokagathic în accepția antică a termenului este Șoimul, cel ce are chipul deopotrivă cu sufletul[1]. Acesta opune machiavelismului preconizat de partida Corbului și secondat practic de Hameleon,[2] principiile unei etici cavalerești care distinge între ocaziile legitime și cele nepermise ale folosirii violenței, *in bello*, și respectiv *in pace*. Astfel se traduce în termenii « Istoriei ieroglifice » codul etic al purtării războiului pe care-l încetățenise în cultura și societatea antică *Ciropedia* lui Xenofon. Cele două coduri se exprimă astfel, într-o pereche antinomică: « Izbîndă biruință cînd neprieten pe neprieten neprietenește biruiește » și nu cînd « prieten viclean pe neprieten drept prietenește viclenește », II, 24. Prima formulare implică un raționament de spirit socratic[3] ce se opune raționamentului sofistic, așa cum se întîmpla în Grecia antică, în cadrul marii dezbateri de etică al cărei caracter exemplar a marcat memoria civilizațiilor în mileniile care s-au succedat.

Finalitatea unei atare comportări era dobîndirea laudei, a gloriei. La acest concept trebuie alăturat, ca o funcție complementară, mărinimia-megalopsihia și curajul, ca medie ideală între nebunie și lașitate, concept de origine peripateticiană[4]. Acestea sînt temeiurile umaniste pe care se sprijină concepția despre glorie și laudă în contrast cu hula care însoțește lăcomia de putere, pleonexia negativului Kalokagathic.

[1] Textual, « precum din chipul dinafară, așe din sufletul dinluntru arătînd », II, 37. Este exprimarea clasică a kalokagathonului.

[2] Nobleței în comportamentul cu adversarul, Hameleonul îi opune « sentența » ce-și dovedise eficacitatea în politica practicată de strămoșii imperiali ai Șoimului, împărații Cantacuzini, anume: « sfîrșitul neprieteni izbînda asupra neprietenului este, însă mijlocile, cum, cu ce și cînd, nu să cearcă » (II, 22). Nu este nevoie să căutăm într-un asemenea text influența lecturii lui Machiavelli, acolo unde o milenară istorie bizantină oferise cu îndestulare paradigme pentru principiul « Scopul scuză mijloacele. »

[3] Este implicit conceptul de virtute în sine, αὐτὴ ἡ ἀρετή mai presus de orice condiționare de conjunctură.

[4] Textual: « nici asupra vîntului vetrelele a întinde, nici în mijlocul fortunii cîrma fără nădejde a părăsi trebuie, că ceasta a fricosului, iară ceia a nebunului lucru ieste » II, 131. Similar, *andreia* este media între phobos și *thursos* Aristotel, *Etica Nicomahică* III. 6



https://biblioteca-digitala.ro

SVPERIORES *plantarum figuræ ad subiecta animalium cornua spectant; anterior coronopi, ceruorum; posterior fænigræci, bouis, sequens ari, monocerotis; postrema cytisi, capræ cornua simulantes, singulæ singulis è regione respondentes, vt diligens intuitor eas prompte & mutuo conferat, & perpendat.*

10

*bouis cornua*; Hebræi etiam bubulum cornu vocant à similit... bouini; è summis partibus bubuli cornu cinis tussim frenat, c...

https://biblioteca-digitala.ro

Conceptul de *iroas*, reprezintă o încununare a eticismului simbolic, fiind explicat la cheie: « cel ce după multe şi vestite vitejii capul pentru moşie şi-a pus. » Este vorba de o preluare din tezaurul valorilor spirituale antice şi adaptat de principele moldovean timpurilor vitrege de subjugare otomană. În centrul «Istoriei ieroglifice», în episodul cel mai luminos al întîlnirii şi îndrăgirii Inorogului cu Şoimul, Inorogul înalţă un elogiu părintelui său, arătîndu-l a fi o întruchipare a virtuţilor şi calităţilor umane şi eroice, un conducător politic ideal. Primul Inorog ajunge la o atare valoare legendară în urma unor metamorfoze magnifice, ridicîndu-se de la cea mai umilă stare de pe scara animalelor, de la probatos-oaie. Primul său nume, Probatolicoelefas comportă amintirea tuturor titlurilor de glorie pe care le-a avut în mod succesiv acest *homo novus*, născut în popor, graţie minunatelor sale calităţi. Treapta cea mai de sus, domnia ţării, respectiv epitropia monarhii jigăniilor, o atinge în urma luptei cele mai grele, lupta cu leul, adică în urma modelării caracterului princiar. În această ultimă fază, el devine din Provatolicoelefas, Monocheroleopardalis, ceea ce însemna mozaicul virtuţilor etice şi politice « toate firile într-una boţind : blîndeţea oii, înţelepciunea lupului, cunoştinţa pardosului, greuimea filului, iuţimea Inorogului şi virtutea leului, » (II, 42 ş.u.). În comportamentul său intră calităţile caracteristice arhetipului kalokagathic, la care ne refeream mai sus: « cinsteş, frumos, drept şi cu înţelepciune cumsecade » ceea ce traduce destul de apropiat: *kalos*, *sophos*, *dikaios* şi *sophron*, cele patru virtuţi cardinale ale eticii clasice [1]. În portretul tatălui Inorogului se înmănunchează virtuţi canonizate de o îndelungă tradiţie a retoricii de aparat, care-şi află arhetipul în encomiile isocratice, în special în *Evagoras* şi *Ad Nicoclem*. Acestea au avut o imensă circulaţie şi au fost imitate în Bizanţul imperial şi deopotrivă în Europa Evului mediu tîrziu şi a Renaşterii. Printre tratatele inspirate din materia didactică şi encomiastică antică se numără acele *Mirroirs des princes* medievale şi deopotrivă *Enchiridion principis christiani* al lui Erasmus, ori *Învăţăturile lui Neagoe*, sau *Pravilele împărăteşti ale lui Vasile Lupu.*

Făptura Inorogului ocupă un loc cu totul aparte, singularizîndu-se în mod absolut printre toate celelalte personaje ale « Istoriei ». El se îmbracă în vălurile mitologice cele mai dese ce ascund un complex simbolism al supremelor valori umane puse în circulaţie de mitografia antică şi medievală cît şi de speculaţia alchimică de origine gnostică.

Inorogul (unicornul, licornul, în greacă Monokeros,) se întîlneşte cu persistenţă în mitologiile celor mai multe popoare în timpuri şi spaţii discontinue, din Grecia antică pînă în China medievală. În mod constant, el este un simbol al perfecţiunii cvasi-divine, al fericirii, forţei şi sănătăţii [2], plăsmuit de imaginaţia utopică a vechilor popoare şi conservat sub multiple ipostaze cu aceeaşi valoare, de-alungul unor milenare tradiţii.

Întîlnim o descriere a Inorogului în *Istoriile indice* ale lui Ctesias, în *Istoria naturală* a lui Plinius, el apare figurat în *Vulgata Vechiului Testament*, este identificabil cu Ammon-Râ, supremul zeu egiptean. Deopotrivă este menţionat de textele pehlevi, în Cartea *Bundahish* şi în cărţile chineze Li-Ki.

Toate textele menţionate converg către plăsmuirea unui chip supranatural al licornului, legîndu-l de ritualuri ale naturii şi fecundităţii şi atribuindu-i felurite avataruri fizice de mare expresivitate şi bogată coloristică. În mod invariabil, el este

[1] Se pot compara, de pildă, parenezele implicite ale *Istoriei* « în greşiţi iertare, în răi pedepsire, în supuşi milă, în streini dreptate. . . » cu seria de sfaturi acordate lui Nicocles de către retorul Isocrate, în special p. 15 Ὄικει τὴν πόλιν ὥσπερ τὸν πατρῷον οἶκον. . . ἀρχικός . . . μὴ χαλεπότητι (Cîrmuleşte cetatea ca pe casa ta părintească... condu-o... fără s-o asupreşti)

[2] cf. C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, tr. fr. R. Cahn Paris, 1970, p. 550 ş.u.



◀ Zoomorfii în *Physiognomonia* lui G.B.della Porta, Francfurt, 1609

https://biblioteca-digitala.ro

un simbol al purităţii, racordat spectrului luminii şi diafanităţii, cornul lui aduce belşug şi vindecă relele şi putreziciunea naturii, fiind un *alexipharmakon*. Fiind pomenit în *Psalmi*, ca simbol al perfecţiunii, Inorogul are liberă intrare şi în mitologia creştină, unde se impune prin filiera Gnosei. Devenind în Gnosă un simbol predilect al principiului perfecţiunii şi purităţii, pătrunde în sfera alchimiei. Aici determină o bogată imagistică, identificîndu-se în mod constant cu *Mercurius spiritualis*, sau *Animus*, şi dobîndind infinite disponibilităţi de reprezentare ce corespund, cum este şi normal, întruchipărilor ce i se atribuie în mitologia orientală. Astfel se explică desigur şi similitudinile de reprezentare ale licornului, ce se regăsesc atît în stampele chineze cît şi în tapiseriile şi ilustraţiile tratatelor de alchimie din Europa occidentală. Invariantelor legendelor originare le corespund versiuni şi funcţionalizări specifice imagisticii şi simbolicei de dată modernă. Ori alchimia constituia în Evul mediu un soi de cărăuş discret al marilor metafore ale culturii materiale şi spirituale, din Orientul arab, ebraic sau budist pînă în Occidentul creştin. Aceasta ar fi una dintre cele mai plauzibile explicaţii, pe care am putea-o da prezenţei în *Istoria ieroglifică* a unor esenţiale simboluri mitografice ce au dobîndit o valoare metaforică de mare funcţionalitate. Ele au devenit vehicule spirituale universale închizînd înăuntrul lor multiple paradigme cu aplicabilitate politică, etică, psihologică, în domenii cu totul neaşteptate. Considerăm că, în mod special, configurarea alchimică a jucat rolul determinant, în ciuda rezervelor ostile pe care le-am semnalat, în elaborarea cantemirescă a unui *panzoon*, investit cu simbolica sincretistă de a cărei descifrare ne ocupăm. Într-adevăr, Inorogul, Corbul, Hameleonul, Pantera, Liliacul, Cetatea Epithymiei, Pleonexia, ca să ne referim la întruchipările cele mai importante ale « Istoriei », investite fiind cu valorile pe care le-am semnalat în paginile precedente, se ordonează din punct de vedere poetic şi imagistic, deci pe un plan al semnificantului, potrivit unui ritual alchimic. Drama Inorogului, în toate fazele ei, se poate citi ca un agon al contrariilor puse în contact în magisteriul alchimic, din care rezultă fiinţa pură şi perfectă a aurului filozofal. Cu rezerva că din multiple motive, unele ţinînd de prejudecăţi religioase, altele, mai probabil, de opţiuni politice şi etice inamovibile, Cantemir nu reprezintă în mod real şi pozitiv, decît primele două faze ale procesului, *albedo* şi *nigredo*. Prima fază include motivul Inorogului şi toată imagistica şi fabulaţia legată de fiinţa lui, eroismul şi idealitatea, întruchipate în tatăl Inorogului şi în Şoim, iar cea de a doua este simbolizată de Corb, în jurul căruia se centrează negativul etic şi politic şi fiinţa celor mai multe dintre animale. Agonul Inorogului cu Corbul este precipitat de Hameleon, făptura cu o mie de feţe, simbolizînd cel de al treilea proces, *rubedo*, — erythosis adică concilierea, în termeni alchimici şi politici *coniunctio oppositorum*, a albului şi a negrului în combustia prin foc, în roşul sau, eventual, galbenul aurului alchimic, faza xanthosis. Aşa cum am arătat, visul simbolic al Hameleonului despre lupta Inorogului cu Corbul şi despre apariţia din foc a Salamandrei, conţine toate elementele şi fazele magisteriului. Numai că sensul final este profund modificat. Deşi se foloseşte atît de intensiv de imagistica alchimistă, Cantemir refuză să accepte cea de a treia fază, *rubedo*, întrucît aceasta ar fi echivalat în planul moral şi politic, depăşirea contrariilor Binelui



https://biblioteca-digitala.ro

şi Răului şi finalitatea biruinţei virtuţii asupra viciului, prin acceptarea unei a treia dimensiuni, aflată deasupra acestor contrarii, dincolo de Bine şi Rău, în anti-eticismul machiavelic predicat de Hameleon. Ori, drama Inorogului se expliciteazā în lupta lui, deopotrivă cu Corbul, antipodul şi rivalul său — în acea luptă etică şi politică simbolizată de confruntarea dintre alb şi negru — dar în egală măsură, şi în lupta împotriva curselor Hameleonului.

Vom aminti cîteva dintre cele mai semnificative elemente ale acestui nivel metaforic de reprezentare a dramei Inorogului.

Ca şi mitologicul licorn, Inorogul nu are un chip bine definit, se sugerează mereu imaterialitatea sa şi putinţa de a se metamorfoza în întruchipări ce ţin toate de domeniul idealităţii şi frumuseţii : este « vios, ghizdav, şi frumos, ca luna de arătos, ca omătul de albicios/, are ochii şoimului, pieptul leului, faţa trandafirului, degetele ca razele »[1]. În alt context, se vorbeşte despre feluritele binefaceri operate de Inorog, de cornul acestuia; el este « purtătoriu de viaţă» (I,212; II, 159), iradiază bunătate, îmblînzind pornirea spre rău a Şoimului, pe care-l converteşte la calea virtuţii. Mai mult decît atît, ca orice *spiritus mercurialis*, este binefăcător a toată firea (II,17), operează procesul revitalizării naturii umane pervertite, « putrezite » sub semnul *nigredo* al antipodului său, Corbul. Pentru această operaţie Cantemir foloseşte o consacrată expresie alchimistă« cu a cărui umedzală topsăcăcios aerul spălînd şi toată putregiunea curăţind » [2].

Avînd această calitate, Inorogul a scăpat în trecut de «putregiune» pe nemeritate, atît pe Hameleon cît şi pe Crocodil, presărînd de pe cornul său praf de aur, acel *spiritus mercurialis* salutar.

Ca şi în mitografia medievală, existenţa Inorogului se petrece deasupra teatrului lumii, anume pe înălţimile inaccesibile « în vîrful muntelui, în locul unii poieni, cu ierbi şi păşuni, ape dulci şi răci » (II,7). Este un peisaj edenic la care se ajunge pe o singură potecă anevoloasă, accesibilă numai Inorogului. Este drumul virtuţii din alegoriile comune despre unicitatea virtuţii şi multiplicitatea viciului, despre perfecţiunea sufletească, toate fiind motive comune ortodoxiei, gnosei şi alchimiei.[3] Antipodul Inorogului este Corbul, simbolul alchimic favorit pentru faza *nigredo*. În el este întruchipat spiritul distructiv al ambiţiei tiranice şi dominatoare ce nu admite nicio sugestie de conciliere şi umanizare. Natura sa este iremediabil neagră, pentru el se foloseşte termenul de toapsăc[4] iar chipul este zugrăvit în cele mai sinistre tonuri, predominînd croncănitul, întocmai ca în imagistica medievală a dansurilor macabre. Este înverşunat împotriva Inorogului pînă la propria-i pieire care este

[1] A se compara cu descrierea lui Ctesias : « corpul e alb, capul e de purpură, ochii sînt de azur pe frunte are un corn de un cot şi jumătate : în partea de jos, cornul este alb, la mijloc este de purpură, iar jos este negru. » (apud Photios, *Bibliotheca*, 48a.) După cum vedem, spectrul alchimic este anticipat încă din asemenea mitologeme arhetipale.

[2] Putregiunea traduce *putredo*, iar toapsăc este calcul operat de Cantemir după termenul greco-latin/consacrat de alchimie, *toxicus*, specific procesului *nigredo*.

[3] Şi tradiţia medievală îl reprezintă inaccesibil : « Se cachent et demeurent dans les solitudes des hautes montagnes, dans les plus profondes et les plus obscures cavernes » Catelanus Laurentius apud Jung, op. cit. p. 550

[4] Textual : « Corbul puii albi îşi scoate, iară firea în negrimea lor îi întoarce » (II, 64), « Din slovele Corbului toapsăcul răului să cunoaşte », (II, 124)



https://biblioteca-digitala.ro

# SCIENCE HIÉROGLYPHIQUE,

OU

EXPLICATION DES FIGURES SYMBOLIQUES DES ANCIENS, AVEC DIFFÉRENTES DÉVISES HISTORIQUES;

*Ouvrage utile aux Peintres, aux Statuaires, aux Graveurs, & aux Amateurs des Arts qui ont rapport au Dessin.*

DERNIERE EDITION.

BIBLIOTECA
ACADEMIEI
ROMÂNE

*A LA HAYE,*

CHEZ JEAN SWART.

*M. DCC. XLVI.*

https://biblioteca-digitala.ro

anunțată ca fatală în visul Hameleonului, profețită fiind și de persoana, neutrală în aparență, a autorului.

Din punct de vedere alchimic, negrul este învins de alb, iar amîndouă în faza combustiei, de către *rubedo*, în momentul suprem al magisteriului alchimic, în care se desăvîrșește sinteza aurului filozofic.

După cum am văzut, însă, acest moment este negat de Cantemir mai puțin datorită implicațiilor de natură religioasă, și poate în cea mai mare măsură, a celor de natură laică, etică și politică. Am văzut mai înainte cum Templul Boadzii Pleonexia se poate interpreta ca recipient al fazei *rubedo*, în care aurul alchimic este învinuit a fi aurul vulgar, iar ambiția alchimistului este *pleonexia*, nesațul și nestăpînirea în strîngerea de comori și setea de putere. Așa se face că simbolul animalier ales pentru *rubedo*, ca fază detestată a opului Epithymiei, este o reptilă, Hameleonul, și desigur salamandra din visul Hameleonului care poate fi o altă versiune a acestuia. De altfel, însăși accepția medievală a focului este negativă, focul fiind atributul nelipsit al Infernului, în toate reprezentările despre Gheena, Infern sau Șeol. În infern, sufletele nu se purifică prin foc, ca în credința brahmanică, ci se pedepsesc și tortureazã pentru eternitate. Șarpele, în simbolica gnostică și în tradiția alchimică tributară, este un simbol pozitiv, ca de altfel în tot Orientul, semnificînd ca Ouroboros, circuitul perfect al naturii și regenerarea din moarte, întocmai ca pasărea Fenix. În mitologia creștină, pe urmele reprezentării edenice din Vechiul Testament, șarpele devine un simbol al diavolului. Toate aceste elemente, la care s-ar putea adăuga repulsia lui Cantemir pentru versatilitatea umană, întruchipată în bizantinismul demnitarilor fanarioți ai Porții și ai Țărilor române, determină configurarea Hameleonului ca o replică deformată monstruos a Inorogului.

Hameleonul are, ca și Inorogul, proprietatea de a fi insezisabil, numai că nenumăratele sale metamorfoze îl desemnează a fi «organon al fărădelegii, vasul otrăvii, (sic) tocul minciunilor; el este mozaicul întruchipărilor viciului, corespunzînd negativ întrupărilor nobile și poetice ale Inorogului [1]. A fost odată curățat de praful de aur al Inorogului, însă, trecînd prin foc, este contaminat definitiv de nesațul închinătorilor Epithymiei, după pilda devenită clasică a Camilopardalului, personajul machiavelian al romanului, cel care a asimilat anamorfoza celor trei faze alchimice, devenind un oficient al scaunului de foc al bodzii Pleonexia, structurat de principiile *philaftia* și *filohrisotes*, egoism și lăcomie de bani, ipostaze care se supraordonează atît eroismului cît și spiritului tiranic, denotate de personajele și actele Inorogului și Corbului. Această interpretare la care ne obligă textul « Istoriei » contravine de fapt numai în aparență providențialismului susținut în mod constant în excursurile parabolice.

[1] A se compara portretul citat mai sus cu descrierea metamorfozei Hameleonului: « cu capul viperii să închina, cu ochii vulpii căuta, cu trupul dulăului să clătina. . . » (II: 76)

◀ Un titlu și o coincidență: *Science Hiéroglyphique*, Haga, 1746.



https://biblioteca-digitala.ro

Deoarece Cantemir îşi reprezintă un *Fatum* în care guvernează Binele, peste contingenţele *fortunei* Răului. Acesta este şi sensul victoriei finale a Inorogului în visul alchimic, în care Corbul este aruncat în prăpastie iar salamandra este devorată pe dinăuntru de foc.

Ca negativ dialectic al Inorogului, Hameleonul este în stare să mimeze caricatural şi pervertit demersul unic al acestuia. Acesta este singurul ins care poate ajunge pe înălţimea solitară unde-şi petrece viaţa Inorogul, căutat de vînătorii lui. Numai că Inorogul se înalţă iute şi nefiresc de aerian, în timp ce caricatura lui se tîrăşte cu greu, aderînd cu totul la principiul terestru de care nu se mai poate desprinde. [1] În suita dramatică a patimilor Inorogului, prinderea lui, atît de mult pregătită şi aşteptată se dovedeşte în situaţia de fapt un bluff. Apare cu totul ineficace şi aproape ireală captura lui de către Crocodil, de către bostangiii palatului. Şi în această privinţă datele legendei universale ne ajută să interpretăm convenabil episodul. Astfel, după toate tradiţiile licornul nu poate fi prins de viu, niciodată, de nimeni, într-atît de deosebită este firea lui faţă de oricare alt vînat, capturabil într-un fel sau în altul. La fel, în episodul prinderii de către Crocodil, făptura eroului « Istoriei » este insezisabilă, invulnerabilă şi necomestibilă pentru dinţii şi pîntecul Crocodilului în stare să devore orice, chiar şi umila fiinţă a Hameleonului [2]. Pe lîngă aceasta, cornul Ino-

[1] A se compara cele două suişuri ale muntelui inaccesibil, la II, 7 şi II, 19.

[2] Textual: « nici trupul mieu de stomacul tău a să mistui, nici cornul mieu de gîtlejul tău a să înghiţi poate », II, 130



https://biblioteca-digitala.ro

rogului își dovedise altădată binefacerea și pentru Crocodil. Restul îl face praful de aur de pe același corn *alexipharmakon*, semnificînd mituirea cu aur a turcilor. Înscriindu-se atît de bine în legenda universală, chiar și acest gest, reprobabil în sine, nu poate fi interpretat ca negativ.

Pericolul capturării Inorogului venea din altă parte, și de fapt fusese conjurat de către acesta încă din preistoria dramei. Este vorba de tentativa malefică a Hameleonului de a-i oferi Inorogului propria nevastă, numită în mod simbolic, Biruința, spre a fi mîngîiată de cornul miraculos. Este desigur surprinzător modul în care o intrigă de alcov constituie o replică, dacă nu o răstălmăcire, a motivului ademenirii licornului, prezent de asemenea în cele mai multe versiuni, din care putem reconstitui drama răpunerii licornului, cel ce scapă de toate cursele și luptele cu vînători· pentru a sucomba ca un alt Samson la sînul unei Dalile « sui generis ». Într-adevăr textele mitografice vorbesc despre singura posibilitate de domolire a Inorogului, atunci cînd ademenit de o fecioară neprihănită, eventuală simbolic numită Biruința, în textul cantemiresc, vine de-și așează cornul la sînul acesteia. [1]

Cum este de așteptat, Hameleonul este o dată mai mult conceput ca geniul rău al Inorogului, ce l-ar fi putut duce la pierzanie, pîngărindu-l a sa imaculare și neprihănire, *albedo-leukosis*, pătînd-o, făcînd-o pestriță, *poikilos*, culoarea viciului. Ori Inorogul este închinat Dianei și nu Afroditei, înrudindu-se în această privință cu anticul erou tragic, Hipolit, alt închinător cast al Dianei. O dată mai mult, Cantemir își dovedește consecvența față de principiul polarizării care structurează o etică și estetică corespunzătoare[2].

Dintre celelalte animale, vulpea și pardosul sînt vechi simboluri ale viciilor umane, prezente dintotdeauna cu valoarea alegorică de aici, încă din cele mai vechi texte antice, din cele mai vechi fabule orientale. Sînt animale ce simbolizează îndeobște viclenia și trădarea, astfel explicîndu-se prezența pardosului în prologul *Infernului* dantesc, (Inferno, I, 31), ca întruchipare a invidiei. Pestriciunea acestor animale traduce *poikilia* din grecește, unde termenul comportă o polisemie corespunzătoare [3]. Mai deosebită este alegerea lupului; pe lîngă coincidența numelui cumnatului și aliatului său, hatmanul Lupu Bogdan, Cantemir nu găsea temeiuri apropiate să reprezinte prin lup curajul și înțelepciunea, întrucît potrivit simbolicii platoniciene, lupul întruchipa tirania însetată de sînge, corespunzînd Corbului lui Cantemir. În tradiția *Panciatantrei* el putea găsi modelul înțelepciunii lupului și eventual al înțelepciunii corbului, ceea ce nu se mai potrivea cu sistemul său metaforic. De altfel, lupul

---

[1] Astfel *Physiologus Graecus* « Cum se vînează ? Îi așază dinainte o fecioară neprihănită și el aleargă de se lipește de sînul ei; iar fecioara îl mîngîie și-l duce la palatul regelui. » (apud Jung, op. cit. p. 551)

[2] În *Iliada*, X, 30 se vorbește despre pantera pestriță, cu referire la o fire falsă; cu același sens în Hesiod, *Theogonia*, 510. Într-un pasaj celebru din *Statul*, 365c, Platon vorbește despre « pestrița și schimbătoarea vulpe a lui Arhiloh ». În *Istorie* putem cita: II, 155, « după pestriciunea ce avea, mai multe răutăți și vicleșuguri a scorni știa » A se vedea și I, 153.

este un totem universal, prezent în legendele întemeierii Romei, Persiei, Frigiei etc.

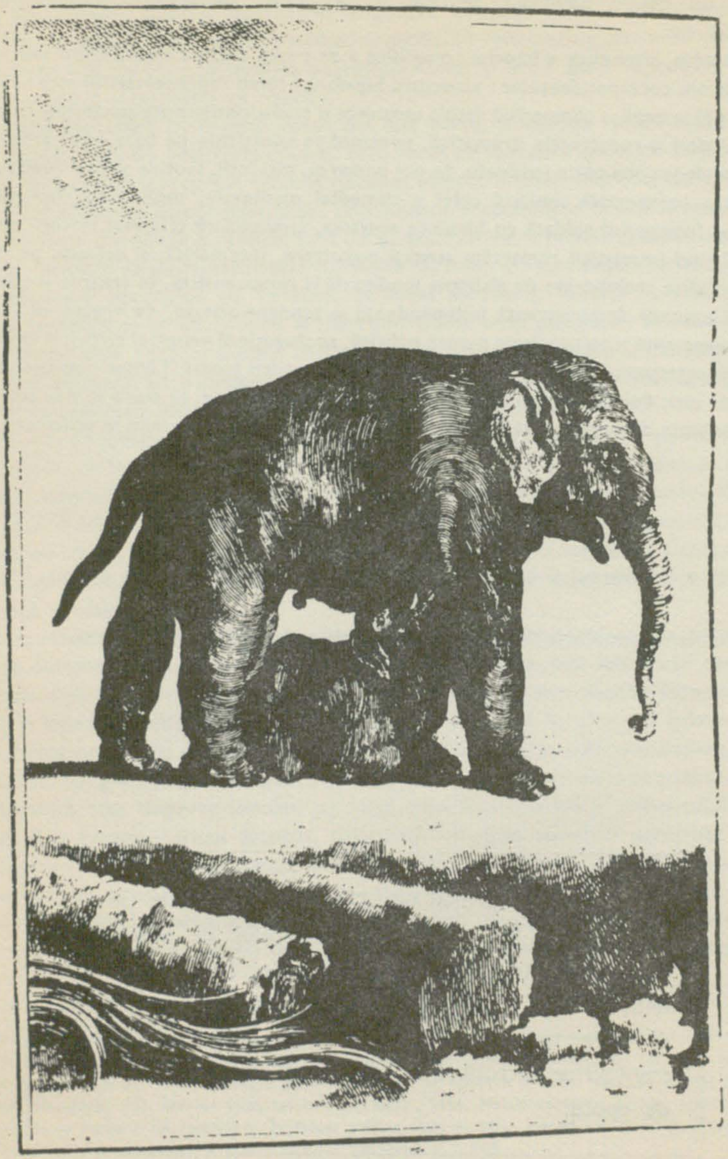
Așadar, simbolica « Istoriei ieroglifice » se poate aborda considerînd mai multe nivele ale corespondențelor : structura bipolară a lumii reprezentărilor este evidentă și se poate explica comparînd datele umaniste și tradiționaliste ale concepției romanului. Avînd o construcție dramatică, romanul se constituie pe baza unor arhetipuri mai mult sau mai puțin evidente. Se pot remarca, mai întîi, motive antice reelaborate dintr-o perspectivă similară celei a comediei medievale, motive ce configurează drama Inorogului soldată cu biruința acestuia, simbolizînd triumful virtuții eroice. La nivelul imagisticii remarcăm aceeași polarizare, întemeiată, și aceasta, pe tipare mitografice reelaborate de alchimia medievală și renascentistă. În crearea simbolurilor, Cantemir demonstrează independență și tendențiozitate, de vreme ce acestea îi servesc unui scop precis de natură politică, apologetic al propriei virtuți și conduite dar denigrator al partidei rivale în competiția pentru tronul Țărilor române. Omul politic este dublat tot timpul de artistul cu imaginație vie, în stare să dea cele mai neașteptate contururi invariantelor tematice și imagistice pe care le utilizează.

Elefantul și Liliacul, gravură din *Istoria naturală* a lui Buffon, 1769 ▶

◀ Embleme zoomorfe în *Science Hiéroglyphique*, Haga, 1746

Ilustrațiile grupajului Dimitrie Cantemir provin din colecția Bibliotecii și Cabinetului de Stampe al Academiei Republicii Socialiste România, cărora le mulțumim pe această cale pentru deosebita amabilitate cu care ne-au pus la dispoziție, spre reproducere, manuscrise microfilmate, ediții rare și prețioase gravuri de epocă.

https://biblioteca-digitala.ro



LE PETIT ELEPHANT ET L'AN . . . . . .

https://biblioteca-digitala.ro

CHAUVE SOURIS

*Jambes*

https://biblioteca-digitala.ro

CRISTIANA HÂNCU

# CANTEMIR și fabulosul exotic

*« Or poez savoir que mult esgardèrent Constantinople cil quionques mais ne l'avoient veüe; que il ne pooient mie cuidier que si riche vile peüst estre en tot le monde, com ils virent ces halz murs & ces riches tors, dont éle ert close tot entor a la reonde & ces haltes yglises dont il y avoit tant que nuls nel poïst croire, se il ne veïst a l'ueil, & le lé de la vile qui de toutes les autres est souveraine. & sachiez que il n'i ot si hardi cui la chers ne fremist; & ce ne fut mie merveille; que onques si granz affaires ne fu empris de nule gent, puis que li monz tu estorez.*

(Histoire de la Conquête de la Vile de Constantinople par les François & les Venitiens, escrite par Geoffroi de Villehardouin, Maréchal de Champagne & de Romanie) [1]

## I Paradigma Inorogului și Candid; « Fabulor » și « Fingo »

Migrațiile hipertrofice care au urmat exploziei asianice de imperii din Orient au impus spiritualității dezvoltate în spațiul occidental medieval binecunoscutul impas

[1] Histoire de l'Empire de Constantinople sous les Empereurs François



https://biblioteca-digitala.ro

al recunoaşterii unei alterităţi barbare fabuloase. Voinţa identităţii cu sine, crispată, îşi instala astfel, cu şi mai deplină îndreptăţire, într-un miraculos subit accesibil al acestei intromisiuni exotice, obsesia de « metuit tangi », o dată cu exaltarea unei vocaţii a agresivităţii. Diacronia confruntării violente a acestor spaţii culturale aparţinînd sferelor închise ale unor spiritualităţi disimile a dat răgaz istoric unei alternări şi nuanţări extreme a procedurilor de integrare cotropitoare reciprocă, unei agresiuni permanente, labil reversibile dinspre o parte către cealaltă. Luxurianţa bestiarului oriental a transmis un travesti zoomorf plurisolicitat în arta Occidentului, în care s-a putut fixa şi paradigma acestei situaţii conflictuale. Motivul vînătorii unicornului a speculat îndelung toposul « metuit tangi » prin caligrafiile surprinzătoare ale comportamentului unui agresor agresat, ale comerţului său cu actanţii unui spaţiu exotic ostil şi opresiv, în acelaşi timp obiectul rîvnit al asimilării şi al unei integrări autarhice, cu atît mai imperative cu cît în « fabulele » polemice din seria « la chasse à la licorne », esenţial dialogice, protagonistul se salvează într-un triumf de persuasiune asupra agresorilor săi.

Întocmai cu această paradigmă a desfăşurării energiei persuasive catharctice a licornei, era, pentru Robert de Clari modelul graalic al cruciadei. « La Sainte terre d'Outremer », aidoma unui *Ultramar* precoce, e cuprinsă într-un tezaur exotic înveninat şi ostil. iar necesitatea cuceririi ascunde în însăşi dialogia acestei «guête» esenţa adevăratei regăsiri. Pe acest traiect iniţiatic, Constantinopolul este etapa unui miracol revelat, mediaţia intensivă a unei « alte » frumuseţi, cucerite şi asimilate: « . . .& mult grat merveille ère la bialtez e regarder. . . & sachiez que il n'i ot si hardi cui la chers ne fremist. » [1]

Schema lineară medievală rezolvă cu graţie rudimentară conflictul fabulos al acestei juxtapuneri fertile de la răscrucea mai multor civilizaţii; relatarea ei artizanală nu speculează fastul oniric ci produce un fabulos sprijinit pe puternici contraforţi de minuţie memorialistică. Această distanţare fabuloasă a unei alte lumi, invers proporţională cu explorarea ei şi cu forţa dorinţei de asimilare osmotică, a stîrnit rîvna, desfăşurată violent, a iniţiativelor unui dialog stîngaci, compensat mai apoi, aşa cum îl anticipa Lactantius, « non saevitia sed patientia », prin demersul empatic al spiritualităţii franciscane.

Agresiunea lentă, în acest registru al dialogului subtil, o împlineşte, tardiv, tot un european, cartograf confesional al Islamului, Cantemir, în condiţia paradoxală a polemistului fascinat. « Fabula » savantă care se altoieşte astfel paradigmei e această « ritorisire » premeditată a Inorogului, o ştiinţă şi o conştiinţă a agresiunii persuasive, cu totul nouă. Capturabilitatea lui este riscul suprem al acestei retorici maleabile a vulnerabilităţii; dislocarea Inorogului de la lăcaşele statornicite, suspendate în acea limpiditate ameţitoare de deasupra « theatrului lumii » şi coborîrea sa în exotic şi gravitarea silită şi necesară spre polul contrar, spre încîntările malefice din Cetatea Epithimiei, spre mirajul decompozit al Sublimei Porţi, permite acestei pasiuni exemplare, retorica vînatului devenit vînător.

Orgoliul acesta eleat, vecin cu resemnarea în tensiune elegiacă (« O, furtună în apă lină, o, fărîmarea corăbiii la liman şi poveste nepovestită şi audzită, îndată de la toţi hulită ») al unui licorn capturabil, supus, sub vremi, viclenirii, e singurul, în mod paradoxal, productiv, lui i se oferă la sfîrşit alinarea păcii, fruct al prozelitismului idealei sale prezenţe catharctice între jigănii.

Fastul exotic al acestor fapte polemice îl asigură, într-o tensiune permanentă, obsesia jurnalistică a Inorogului (« din cele nenumărate vicleşugurile lor multe pot să descopere pre carele Inorogul în catalogul său pre amănuntul însămnate le avea »).

[1] Geoffroy de Villehardouin, ibidem

Ea derivă dintr-o conştiinţă acută a posesiei adevărului, dînd un sens constructiv şi coeziv virtuţilor sale de *fabulator*, conotaţiilor semantice ale lui *fabulor*, verbul născocirii împărtăşite şi al faimei verificate în interlocutor, născute, esenţialmente prin dialog, dintr-un fapt de comunicare, de vorbire, din « a grăi » şi « a spune ».

Cîmpul fabulaţiei Inorogului este un Orient cucerit printr-o retorică subtilă, adaptată analogic acelei configuraţii exotice. Exersarea în şcoala fastuoasă a patristicii asianice permite, alături şi în sprijinul conştiinţei polemice a disimilităţii, o deghizare homocromă particulară, pînă la asimilare şi integrare ca produse ale dialogului. Funcţia anticipativă a acestui inepuizabil « fabulor » a eşuat însă în Europa în fructele hibride ale organicităţii demersului său exotic adulterat de transplantele de Orient ingenuu, luxuriind livresc într-un cumul didactic, servind unei morale anesteziate, în romanele filozofice. Triumfalismul polemic, degradat, se converteşte în reversul său relativist, fabulaţia, prea mult vehiculată (« in fabulis ire »), se converteşte deci în plăsmuire.

« Des gens transplantés de si loin » suportă picarescul impus al unor situaţii delirante, juxtapuse în mozaic, într-un travesti de convenţie, exersînd arsenalul « unui harem — cum spune Paul Morand — de idei » în vederea unui « Eseu asupra moravurilor şi spiritului naţiunilor » (Voltaire), vocaţia acestui picaresc artificial al ficţiunilor epistolare legitimînd, după Emile Durkheim, orgoliul, mai degrabă al unui pionierat în sociologie pentru Montesquieu. Şi chiar pentru exemplaritatea huronului ingenuu al lui Voltaire, agresionat brutal într-un spaţiu european barbar, Candid devine astfel reflexul degradat al paradigmei licornei, mimată monologic şi pasiv într-un registru trivial.

Dacă etimonul « fabulaţiei » e mai totdeauna un fel de « jurnal dialogic », « ficţiunea » epistolară devine monolog al unei identităţi neregăsite, care necesită, compensatoriu, actanţi pasivi, falşi actanţi, mimi. Sensul de « a plăsmui » şi « a produce » al lui « fingo » se degradează faţă de « fabulor » într-un şir de sinonime hipochoristice (« a născoci », « a ticlui », « a scorni », « a plănui », « a simula», « a presupune », « a-şi închipui »), cu finalităţi premeditat propagandistice (« a forma », « a instrui », « a educa », « a dresa », « a supune »), asimilînd aceste fapte de « paideia » cîmpului semantic al lui « mimus ». « Les fées surgissent, les sorcières poullulent » şi, în belşugul pseudoexotic deconcertant al acestui context, « auctor » devine comutabil cu « mimographus », autorul de mimi.

> « *Perdè dari mikiuned ber Kysri Caine*
> *ankebut Bume neuvèt mizèend ber Kiumbeti*
> « *Perdè dari mikiuned ber Kysri Caisar*
> *ankebut Bume neuvèt mizèend ber Kiumbeti*
> *Efrasiyab (Painginulu tiesse pans'a in pelatul imperatului:*
> *Buh'a canta pe turnurile Efrasiyabului* »)
> Mohamet al II-lea Cuceritorul

## II. Ubisunt . . .

Destinul fabular extins şi asupra celeilalte părţi a operei lui Cantemir, care circumscrie forme de contact mai direct cu un Orient de astă dată investigat, vădeşte cu constanţă, într-o subtilă proliferare de variante heterogene, demonstraţia aceluiaşi adevăr intim al « fabulei » exemplare: pragmatizarea, actualizarea forţată a refrenului medieval « Ubi sunt . . » consonant cu toposul adînc oriental al « Fortunei labilis ». Etimonul ei virtual se află în această metaretorică a anticlimaxului,



https://biblioteca-digitala.ro

a mişcării ascendente şi descendente care domină ciclul firesc al monarhiilor, a căror « cunoaştere naturală » este « Monarchiarum physica examinatio ». Întru aceasta, Cantemir adoptă subit o formă de enciclopedism heterogen, de nuanţă tomistă. Arhetipul universal al monarhiei divine, « cea cu neputinţă de schimbat », e degradat în cercul natural al monarhiilor pămînteşti, al căror sistem ingenios funcţionează însă după un automaton accesibil « *cunoaşterii naturale şi raţionale deductive* ». Această « lămurire a ordinii neamurilor şi monarhiilor », alta decît « Eseul asupra moravurilor şi spiritului naţiunilor », rezolvă raţional aporiile profeţiei lui Daniil şi o verifică, solicitînd panegiristic ca Monarhia Acvilonică, de Miazănoapte, să închidă mai degrabă « cercul cu neputinţă de schimbat », punînd capăt unei stări de anarhie. Monarhia Persană, de Răsărit, « odrasla primei mişcări monarhice », s-a desfăşurat, prin impulsul Primului Mobil, pînă la Miazăzi; sub Alexandru cel Mare, hegemonia a trecut grecilor şi apoi romanilor, la Apus. Înserată aberant acestei mişcări, Monarhia Otomană, « abortivus et exlex naturae foetus », iese din circuitul natural, cerînd abolirea hybrisului, ceea ce solicită şi Cantemir, juxtapunînd în vocativ două autorităţi conciliate tomist (Ah ! Juste Deus prudensque natura ! Fac tandem !), întrucît acest fapt « ordine naturali et necessari convenit ! »

Biografiile detaliate ale celor 19 sultani într-o fabulos glosată « Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae », demonstrează tocmai automatonul acestei descompuneri prin autodevorare a Sublimei Porţi. Ele sînt inventariate sub regimul aceluiaşi « Ubi sunt. . . » cu comentarii luxuriante asupra pilduirii lor. Glosele hipertrofice fixează faptele de « incrementa » cu arta unui jurnalism fabular, convertinu-le apoi în reversul lor în registrul pilduitor, avansînd acest procedeu pînă în cea mai intimă contemporaneitate.
Domina lui Achmet III, contemporanul lui Cantemir, este glosată monstruos şi accidentată cu fabuloase travestiuri nocturne [1]. Acest jurnal al remanierii izvoarelor otomane şi al faptelor memorialistice, glosat exotic, este de un fabulos nuanţat şi polifonic, ai cărui contraforţi sînt aceste « annotationes », descrierile miniate ale ceremonialelor, alcătuind, *avant la lettre*, un fel de « Islâm Ansiklopedisi », o Enciclopedie islamică afectivă [2], din piese asemenea descrierii tobulchenelei, alături de tratatele « Tarifu el-musiki'ala vedjihi mahus » (explicaţia detailată a muzicii) şi « Introducerea în muzica turcă în limba moldovească » şi exerciţiile de beste, pechrev, Aria dervişilor, un semai dedicat sultanului şi Agem-i Tarab (divertismente arabo-persane).

Reproşurile pozitiviste adresate sistemului confesional mahomedan, efecte, poate, tardive ale Contrareformei la porţile Orientului, compun în « Sistema religiei mahomedane » [3] cartografia spirituală a heterogeneităţii intestine islamice, ca o enormă glosă la glosele « Historiei incrementorum . . . », alături de o carte aparte despre

[1] Glosa despre Calaili Achmedu Paşia

[2] *Tabli Alem*. Tabli Alem Sahibi este numele appelativu alu tuturoru gubernatoriloru de provincii, precumu sunt Vezirii, Bassii, Beghii şi alţii asemenea. *Alem* este un stindardu mare, latu, care în locu de vervulu unei lance are o lamina de argintu taiata in midilocu in forma de cruce séu semi-luna. *Tabl* este o toba, de la care se numeşte *Tobulchanea*, apparatulu militariu, cu care imperatorii turci adórna pe generalii mai mari, cari sunt in servitiulu loru. Tobulchen'a unui veziru stă d'in nuoé tobe, nuóe Zurnazeni, séu carii canta in Zurna adeca fluiera; siepte *Bóruxeni* séu trompetari; patru *Zilladzani*, cari batu in *Zit*, o specie de discuri de arama, cari batendu-le unulu de altulu dau unu sunetu claru şi acutu; trei códe de calu, legate fórte artificiosu cu lamina de argintu, şi se numesc *Tug*; unu *Alem*; unu *Sangiacu*, séu stindardu, care nu differe de alu Mahomedu de cîtu prin colóre cellu-a e verde, ér alu profetului roşiu, apoi alte duóe stindarde mari numite Bairac.

Glosă la domnia lui Mohemed II.

« Istori'a Imperiului Othomanu. Crescerea şi scăderea lui. Cu note fórte instructive ». Operele Principelui D. Cantemir, vol. III—IV, ediţia Tocilescu, Soc. *Academica Romana*, Buc. *MDCCCLXXVI*.

[3] 1722



https://biblioteca-digitala.ro

Coran [1], complementul ei polemic anterior. Această obsesie cartografică, un fapt datorat vocației lui « fabulor », are un precedent identic în cartografia politropică a Spătarului Milescu, învestit cu o subtilă ambasadă confesională din partea țarului (concilierea conflictului iscat o dată cu convertirea și fixarea în Rusia, la Nercinsk, în Siberia, a prințului tungus Gantimur, vasal Împăratului Chinei). Efectul fabulos este al acumulării materiei exotice în acest jurnal, înșiruirea surprizelor acestui călător cu gust invederat și exersat în magie și ocultism, autor al unei « Arithmetici », [2] nu un simplu manual al artei calculului, ci o enciclopedie concentrată și cabalistică filozofico-matematico-religioasă, comparată cu San-dze-King, compendiul în 168 de versuri cuprinzînd toate cunoștințele omenești, și autor al unei « Chresmologii » oculte și a unui « Vasiliogiu » (cronologie a principalilor împărați ai lumii).

Cantemir îi reface, parțial, itinerariul, însoțind catalogarea vestigiilor exotice ale unei alte monarhii islamice, de un nou efort catehetic [3] inițiind, paralel, un acord de cuprindere prin persuasiune a populației iraniene. Această catalogare a vestigiilor care apar în « Collectanea Orientalia », consemnate cu minuție caligrafică, are valoarea unui act de penetrație simpatetică și poate a unui elegiac « Ubi sunt . . . » și a unei doxologii închinate miracolului mazdeeano-sufit al Iranului, căderii Bagdadului și hecatombelor persane, masacrelor narate cu compasiune în glosele « Historiei incrementorum » . . , alături de ultima sa plăsmuire exotică, ereditatea născocită, fabulos revendicată de la Han Timur: « Fuit ea (Familia Cantemiriorum) inter Tartarorum Mirzas nobilitate et divitüs celeberrima. Ex magno illo Asia Domitore Temur-leng ortum traxisse Cantemirios, Tartarorum traditiones confirmare videtur. Ipsumque nomen confirmare videtur: Cantemur, h. e. Sanguinis Temur aut ex sanguine Temur oriundos designat »[4].

Licorna, mozaic din secolul XIII în basilica Sfîntului Ioan din Ravenna. ▶

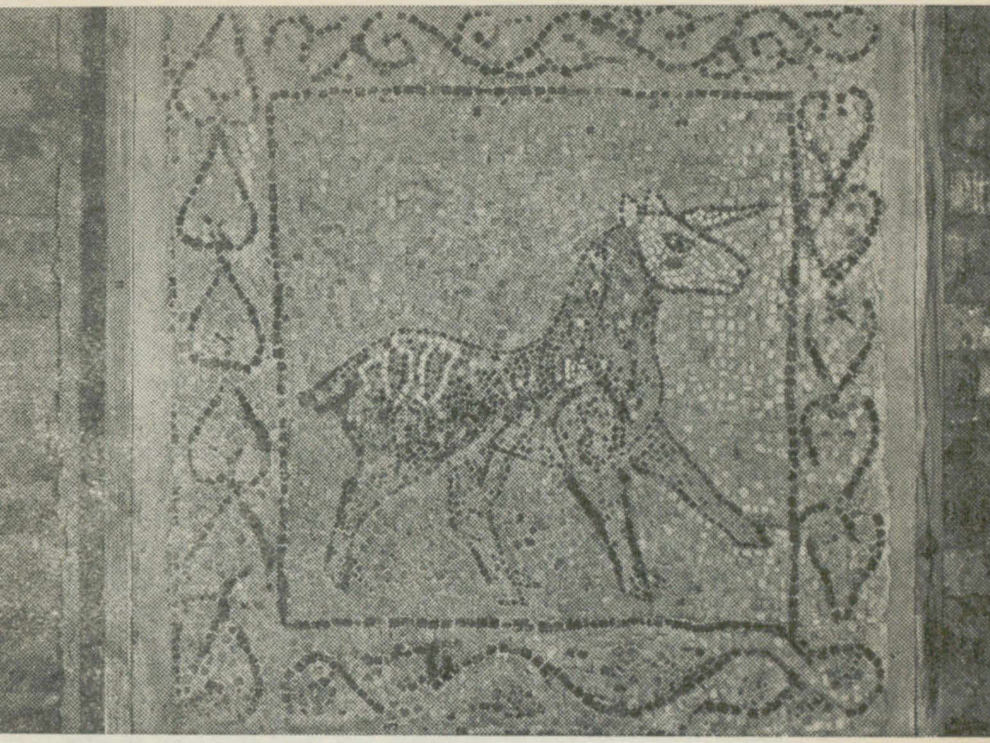
[1] 1719

[2] 1672

[3] Catehismul persan pierdut în Marea Caspică în cursul expediției, după cum și, paralel, difuziunea anonimă a copiilor arabe ale « Divanului » în mediile creștine arabofone.

[4] Vita principis Demetrii Cantemirii, Ms. « Collectanea Orientalia », « Operele Principelui D. Cantemir », ibidem. Vol. VII, pp.5—6.

https://biblioteca-digitala.ro



# STILUL UNEI BIOGRAFII INTELECTUALE

6—328

https://biblioteca-digitala.ro

ŞERBAN CIOCULESCU

# Le Seigneur à la Licorne

*Par le hasard ou les caprices de la chronologie, nous fêtons cette année un triple anniversaire; trois cents ans depuis la naissance du prince Démétrius Cantemir, deux cents cinquante ans depuis sa mort et deux cents soixante-quinze ans depuis la parution à Jassy, en Moldavie, de son premier ouvrage:* Le Divan. *Notre grand écrivain ne fut pas uniquement le plus illustre de nos anciens historiens. Il eut l'honneur de figurer également comme membre de l'Académie royale de Berlin et comme sénateur de l'empire de Russie, conseiller intime du tsar Pierre le Grand. Par la parution posthume, au XVIII-ème siècle, de son ouvrage capital,* Histoire de l'Empire Ottoman, *en version successivement anglaise, française et allemande, notre illustre compatriote jouit d'une renommée européenne. Son nom figure d'ailleurs sur le frontispice de l'abbaye de Sainte-Geneviève, à Paris, aux côtés des princes de l'esprit de tous les temps. Fils et frère d'un prince régnant de Moldavie, lui-même siégeant à deux courtes reprises sur le trône de son pays, Démétrius Cantemir fut grand par ses œuvres et non par sa naissance. Son père, Constantin Cantemir, qui régna huit ans, de 1685 à 1693 et qui ne songea point à fonder une dynastie, appartenait à la classe moyenne de la société*

* Ce texte a fait l'objet d'une conférence, en Allemagne d'Ouest, au mois de juin, à Munich, Aix-la-Chapelle, Dusseldorf et Bonn, à la suite de l'invitation de la Société et de l'Institut des Etudes Sud-Est-Européennes, de l'Internationes et des Séminaires romanistiques.



https://biblioteca-digitala.ro

*moldave, aux răzăşi, à la paysannerie libre, détentrice de petites propriétés terriennes. A proprement parler, l'ascension de son père, tout à fait inattendue et inusitée, faite pour irriter la puissante classe des boyards, fut due au bon plaisir du prince Şerban Cantacuzino, descendant présumé des empereurs de Byzance, qui crut se l'attacher à son ambitieuse politique, qui ne visait à rien de moins que la restauration de l'empire romain d'Orient. Notre grand historien Iorga vit en Constantin Cantemir un « soldat de fortune », car c'est aux gages de la Pologne qu'il se remarqua par la bravoure, fut élevé au grade de capitaine de cavalerie (« rotmistru ») et que, rentré dans son pays couvert de nombreuses cicatrices, il accéda petit à petit au titre de serdar, avant-dernier dans le commandement de l'armée moldave. Homme de forte taille et de complexité sanguine, quatre fois époux, le père du plus cultivé des princes de son temps fut un illettré, qui n'apprit sur le tard qu'à signer, mais qui s'efforça de donner à ses fils une forte instruction. En échange, c'est de sa mère, Ana Bantaş, issue d'une famille de boyards, que Démétrius hérita le goût des lettres, l'imagination ardente et la sensibilité d'un « écorché vif ». Son père, originaire du village Silişteni, appartenant au district de Fălciu, aurait du s'appler Silişteanu, selon la coutume d'emprunter son nom de famille à sa propriété terrienne; il préféra à ce nom insonore celui d'un hetman cosaque, qui s'était illustré au commencement du siècle. Son fils, plus ambitieux encore, prétendit que le nom de Cantemir, nom absolument patronimique, était la variante moderne du nom du grand chef des mongols, Khan Timur ou Tamerlan (1336—1405), le vainqueur du sultan Bayazid I-er et que les Cantemir moldaves étaient issus de sa race. Lorsque Antiochus Cantemir, fils de Démétrius, en qualité d'ambassadeur de Russie à Paris, s'enticha devant Voltaire de la même illustre ascendance, le prince des hommes d'esprit de son siècle lui répliqua finement qu'il l'aurait plutôt cru de la descendance de Périclès que de celle d'un barbare. Ce fut d'ailleurs le plus marquant des faibles de Démétrius, un « complexe » d'infériorité qu'il pensa compenser par le lustre d'un grand nom, sans se douter, malgré la haute opinion qu'il pouvait avoir de ses mérites, que c'était par son propre génie qu'il allait se rendre illustre et jeter un grand éclat sur son nom, plus ou moins authentique.*

*A la tête de la Moldavie, à sa naissance, en 1673, le 26 octobre, se trouvait le prince Démétrius Cantacuzino, nouvellement instauré, qui fut son parrain et lui donna son prénom et une propriété à la campagne, qu'il n'arriva jamais à accroître, comme le firent ses prédécesseurs et ses successeurs. Les temps étaient incertains, les princes régnants se succédaient les uns aux autres, à court intervalle, par le caprice des grands-vizirs ou la nécessité politique du moment. La classe des boyards était remuante et se plaisait aux changements trop fréquents, par la mise aux enchères du tribut dû à la Turquie, qui s'éleva au quintuple dans l'intervalle d'un siècle et appauvrit les classes moyennes et inférieures, les seules imposables. Le pays, situé, comme l'avait dit le chroniqueur moldave Ureche, au carrefour des invasions (« în calea răutăţilor ») était fréquemment traversé par les hordes des tartares de la Crimée, aux ordres des Turcs, lorsqu'il n'était pas le théâtre de la guerre entre l'Empire Ottoman et la Pologne. Un parti polonais, auquel appartenaient bon nombre des grands boyards ayant fait leurs études en Pologne et jouissant de la qualité de citoyens polonais par le bénéfice de l'« indigénat », agitait le pays et rendait plus stricte la surveillance et les représailles du grand Turc. Le tableau du changement des princes illustre cet état d'instabilité. Le nommé prince, parrain de Démétrius est remplacé, deux ans après, par Antonie Ruset (Rosetti), grec de Constantinople, mais prince débonnaire, que l'intrigue, dirigée par le grand chroniqueur Miron Costin, le fait démettre trois ans après et le soumettre aux pires tortures, à la suite des fausses accusations dont il fut la lamentable victime. Lui succéda Gheorghe Duca, un albanais, qui régna cinq ans et fut remplacé par le futur chef du parti pro-polonais, Ştefan Petriceicu, le même qui n'avait*

*régné auparavant qu'une seule année, juste avant la naissance de Démétrius Cantemir. Cette fois-ci, Petriceicu passe au camp des Polonais, après trois mois de règne, pour être de nouveau remplacé par le parrain de notre héros, qui ne se maintint que quinze mois, jusqu'à l'avènement de Constantin Cantemir. Notre peuple a un proverbe très significatif, qui doit dater de ces anciens siècles d'instabilité politique: « Le changement des princes régnants fait la joie des insensés ». Les insensés, c'étaient les boyards, divisés en partis, autour ou bien d'un des leurs, ou bien d'une puissance étrangère, qui menaçait le pays d'une nouvelle occupation turque ou d'être une fois de plus le théâtre de la guerre, ce qui entraînait la misère totale du peuple « taillable et corvéable ». Quoique Constantin Cantemir eut servi dans l'armée polonaise, où il s'était distingué et quoiqu'il s'y fût acquis des relations, il a su garder sa neutralité, durant son relativement long règne de huit ans. Au moment où le sauveur de Vienne, le roi Jean Sobieski, envahit la Moldavie, avec l'intention de l'occuper toute entière, de passer le Danube et de combattre les Turcs chez eux, Constantin Cantemir se retira prudemment, laissant toutefois à l'occupant la capitale nette et son palais avec, prêt à recevoir le royal hôte. A l'occasion du banquet qu'offrit le parti des boyards pro-polonais au grand souverain, espoir de la chrétieneté entière, Jean Sobieski improvisa en roumain une épigramme de cette teneur:*

*Constantin, tu fuis à belle allure,*
*Tu n'as point de domicile,*
*Point de table à déjeuner et à souper*
*Et point de belle épouse.*

*A quoi le prudent fuyard lui fit répondre qu'il avait laissé à son hôte le domicile et la salle à manger; quant à son épouse, c'était le bon Dieu qui la lui avait enlevée.*

*C'est à sa fidélité à toute épreuve au grand Turc que Cantemir dut de mourir en prince régnant, sans avoir été un seul moment suspecté de trahison. Il avait pris l'habitude, dans la journée, d'assister aux leçons que prenait son fils puîné, Démétrius, avec le savant crétois Jérémie Cacavelas ou, surtout le soir, de se faire lire par son fils des versets de la Bible, non encore parue en roumain, dans la version improvisée par son fils, déjà très fort en thème et parlant le grec avec le talent du futur polyglotte. Démétrius nous a laissé, dans son ouvrage écrit à la mémoire de son père, l'image touchante de cette scène de famille, à la lumière des chandelles et dans le strict tête-à-tête entre le rude octogénaire et sa raffinée progéniture. Ignorant de l'avenir comme le sont tous les humains et comme l'étaient surtout les anciens qui ne jouissaient point du bonheur d'être les profiteurs de la futurologie, Constantin Cantemir ne se doutait point de ce que la fatalité, suprême guide des simples d'esprit, pouvait réserver au plus doué de ses fils. A sa mort, selon la version de ses fidèles, il désigna comme successeur Démétrius, qui se trouvait aux côtés du mourant, tandis que son premier né, Antiochus, le représentait à Constantinople, comme capukéhaïé (ambassadeur, à vrai dire, comme otage en cas de trahison !). Le jeune prince fut instauré par un pacha turc de passage, mais la Sublime Porte, cédant aux instances et aux bourses à grand renfort du prince régnant de Valachie, le nabab Constantin Brâncoveanu, le remplace par le futur gendre de celui-ci, le tout aussi jeune Constantin Duca, lui-même un fin lettré et, à son âge mûr, un véritable helléniste. Démétrius dut prendre la route de Constantinople, à la disposition du grand Turc, et séjourna en Turquie, avec peu d'interruptions, plus de vingt ans de sa vie.*

*Ce long séjour fut décisif pour sa formation intellectuelle et pour son orientation politique future, qui allait le ranger du côté de la grande puissance chrétienne de l'Est et le faire rompre avec ses amis et protecteurs turcs. Constantinople n'était pas un centre de haute culture nationale, quoique les Turcs, comme nous le dit l'auteur de*



https://biblioteca-digitala.ro

l'Histoire Ottomane, *étaient loin, à cette date, de démeurer dans les ténèbres de l'ignorance. Cependant, l'ancienne culture byzantine y était toujours florissante et avait comme noyau de lumière l'École de la Patriarchie, où le programme ressemblait, par la variété des disciplines, à ceux des universités italiennes, telle que celle de Padoue, où avait fait ses études l'oncle de la future épouse de Démétrius, le savant* stolnic *(sénéchal) Constantin Cantacuzino. Démétrius y apprit le latin et s'assimila le style cicéronien, la large période qu'il tâcha par la suite de naturaliser en roumain et qui fit longuement faire accroire aux ignorants que ses écrits en langue nationale étaient par la suite presque illisibles. Le latin fut la langue préférée de ses œuvres et, notamment, celle de ses deux principaux écrits, par la suite parus en allemand:* Histoire de l'Empire Ottoman et Description de la Moldavie. *Il a laissé, dans une substantielle note du premier de ses ouvrages, les noms des grands professeurs qu'il y avait fréquentés:*

*Voici en quels termes élogieux il parle de l'École de la Patriarchie et de ses professeurs, dans son* Histoire de l'Empire Ottoman: [1]

*«Je consacrerai dans cet Écrit la mémoire des personnages distingués par leur piété et leur savoir, qui y fleurirent de mon temps. Il y avait entre autres JEAN CARIOPHYLLUS, consommé dans la Théologie comme dans la Philosophie, qui s'est fait un grand nom par ses prédications dans l'Eglise Cathédrale; BALASIUS SCAEVOPHYLAX, ANTONIUS et SPANDONIUS enseignaient la Philosophie des Péripatéticiens; JACOMIUS était un excellent Grammairien; c'est lui que j'ai eu pour maître, et j'en ai appris les éléments de Philosophie, durant mon séjour à Constantinople. SEBASTUS est devenu fort célèbre par son Calendrier Ecclésiastique, mais encore plus par ses écrits sur la controverse de son Église avec la Latine. Il y avait DIONYSIUS qui était moine, et ALEXANDER MAVROCORDATUS, généralement estimés pour leurs rares connaissances; ils professaient la Philosophie, la Théologie, la Médecine; le dernier a été fait l'Interprète de la Cour Ottomane. Il a laissé un nombre prodigieux de traités et de lettres, que son fils NICOLAUS MAVROCORDATUS, homme fort versé dans la Littérature Orientale et Occidentale, vient de mettre au jour en Moldavie; on estime surtout entre ces Traités, celui qu'il a composé sur la circulation du sang, imprimé plusieurs fois en Italie; et une grande Histoire du monde, depuis la création jusqu'à notre temps. Ici je prie le Lecteur de ne pas regarder la Grèce moderne comme font la plupart des Chrétiens, avec un air de mépris: bien loin d'être le Siège de la Barbarie, on peut dire que dans ce dernier siècle elle a produit des Génies comparables à ses anciens Sages. Et pour ne point remonter plus haut, de nos jours on a vu trois Patriarches, à savoir un de Constantinople et deux de Jérusalem, dont la grande réputation était le juste tribut de leurs mérites. CALLINICUS était celui de Constantinople; doué d'une rare éloquence, et qui eut cela de particulier sur ceux de son rang, qu'il conserva toute sa vie sa dignité, et mourut Patriarche. Ceux de Jérusalem étaient DOSITHEUS, et son parent et successeur CHRYSANTHUS, qu'on dit être encore en vie. Le premier a composé trois volumes de controverses contre les Latins, qui sont imprimés. Je ne parle point de ses autres écrits qui lui font tous honneur. Outre ces savants, Constantinople a produit MELETIUS premièrement Archevêque d'Arta, et ensuite d'Athènes, Prélat d'une littérature universelle, mais surtout addonné aux principes de THALES, que j'ai appris de lui pendant huit mois; il faut lui joindre ELIAS MINIATI moine, qui fut fait Evêque de Messène dans le Péloponnèse; c'était un Philosophe subtil, qui possédait également la Théologie Scolastique et la Positive. Je trouve encore MARC DE LARISSE excellent Grammairien, METROPHANES de l'ordre des Diacres, grand amateur de la Poésie, et qui approchait fort des anciens,*

[1] Suit le texte de la version française de 1743 de *l'Histoire de l'Empire Ottoman*



https://biblioteca-digitala.ro

*LICINIUS natif de Monembasie ou Malvasie, qui possédait à fond la Philosophie et la Médecine; la Cour l'avait choisi pour premier Médecin; et l'expérience qu'il avait acquise dans sa profession, le faisait généralement estimer des Turcs. ( . . . ) Nommons aussi CONSTANTIN, fils de DUCAS, Prince de Moldavie, que je place au-dessus de la plupart des anciens Grecs, et qui eut SPANDON pour Maître de Philosophie. ANDRONIC de la noble race des RHANGAVI, célèbre pour sa parfaite connaissance de la Langue Grecque; il était très versé dans la lecture des Pères. Je n'oublierai pas JÉRÉMIE CACAVELAS natif de Candie (Crète), Moine, et Prédicateur de la grande Église de Constantinople, qui m'a donné les premières teintures de la Philosophie: non plus qu'ANASTASE CONDOIDI de Corfou, qui a été Précepteur de mes enfants; et un autre ANASTASE NAUSIS de Macédoine, qui s'est fait connaître en Allemagne et en Angleterre par sa capacité et sa profonde connaissance de la Langue Grecque » (Paris, 1743, tome I, in-4°, pp. 114—115).*

*Ce long texte nous permet de faire remarquer la parfaite objectivité qui relève l'importance du tableau intellectuel de la culture grecque à Constantinople, à la fin du XVII-ème siècle et au début du XVIII-ème. Il y a au moins trois personnages dont il fait l'éloge sans réserve et qu'il a eu l'occasion dans sa vie de détester et d'en faire la caricature dans son récit HISTOIRE HIÉROGLYPHIQUE: ALEXANDRE et NICOLAS MAVROCORDATO, père et fils et CONSTANTIN DUCA, les deux derniers l'ayant précédé et lui ayant succédé sur le trône de la Moldavie. Constantinople, selon Démétrius Cantemir, aurait été une seconde Athènes, et ses écrivains et philosophes ne l'auraient cédé en rien à l'antique cité. On surprend chez son disciple, contemporain de la Querelle des Anciens et des Modernes qui avait engagé en France les plus hauts esprits, la tendance de pencher du côté des Modernes, quoique personne ne saurait lui contester sa parfaite connaissance de la pensée hellène et latine, infuse surtout dans son premier ouvrage,* Le Divan *(1698).*

*C'est une œuvre bilingue, en roumain et en grec moderne, où, selon un thème très fréquent auparavant, l'on poursuit le débat entre le Sage et le Monde, celui-ci lui faisant voir tous ses bienfaits, l'autre s'attachant à démontrer leur vanité, dans le cadre du thème « fortuna labilis ». Oeuvre d'éthique chrétienne et stoicienne,* Le Divan *est parsemé d'un grand nombre de citations des Pères et non moins des penseurs et des poètes anciens, tels que Caton le Censeur, Cicéron, Démocrite, Épictète, Épicure, Hésiode, Homère, Horace, Isocrate, Juvenal, Lucain, Lucrèce, Martial, Ovide, Perse, Platon, Properce, Salluste, Sénèque, Sextus Empiricus, Socrate, Tacite, Thalès, Virgile etc. Une longue et éloquente tirade du Sage se développe sur le schéma connu:*

*« Oh, Monde, je sais bien que beaucoup d'autres, tels que moi et des plus puissants ont vécu, mais que sont-ils devenus à la fin ? Que sont devenus ces grands rois des Perses, tellement admirés et célèbres ? Où sont Cyrus et Crésus ? Où sont Xersès et Artaxerxès, qui se croyaient des dieux et se considéraient plus puissants que tous les hommes du monde jusqu'à vouloir dominer l'étendue éblouissante de la mer et les vagues de la tempête, en ordonnant à leurs gens de flageller la mer et de la mettre à la chaîne, pour lui avoir détruit le pont qu'ils avaient construit sur le détroit du Chersonèse (nommé aujourd'hui en turc Bogazhisari), eux qui avaient fait montre de tant d'exploits ? Où est le Macédonien Alexandre le Grand, ainsi nommé non à cause de la hauteur de sa taille, mais pour ses grandes et merveilleuses batailles et victoires contre tous les pays ? Et, pour que je ne te pose plus de questions sur d'autres anciens illustres capitaines des Grecs, mais sur de plus récents, dis-moi où est Constantin le Grand, le fondateur de Constantinople ? Où est Justinien, celui qui a fait construire la merveilleuse et universellement célèbre église qui s'appelle Sainte-Sophie ? Où sont Dioclétien, Maximien et Julien, ces grands et puissants tyrans ? Où sont Théodose le Grand et Théodose le Petit ? Où sont Basile le Macédonien, avec son fils, Léon le Sage ? Où sont les empereurs de Rome,*



https://biblioteca-digitala.ro

la cité universellement victorieuse ? Où est Romulus, son fondateur, où sont les autres jusqu'à César Auguste, auquel se sont soumis tous les souverains ? Où sont nos aïeux et bisaïeux, où sont nos frères, nos amis, avec lesquels nous nous rencontrions avant-hier et qui périrent maintenant auprès de nous, comme s'ils n'avaient jamais vécu ? Dis-moi donc, en vérité et sans tromperie, pour tous ceux-ci, comment sont-ils trépassés ? » (Livre I-er, paragraphe 35).

Ne fronçons pas trop le sourcil devant ces pages de jeunesse, qui trahissent encore la rhétorique et le thème d'école ! C'est cependant le premier ouvrage de morale laïque paru en roumain ou, du moins, où les auteurs classiques et les humanités font équilibre à la morale chrétienne.

Mais revenons à l'histoire de la vie de Démétrius Cantemir. Le Divan paraît au moment où régnait son frère, le premier né, Antiochus, esprit plus positif, moins enclin aux lettres et à la philosophie, excellent administrateur, aimé par ses sujets pour sa droiture et sa bonté. C'est à lui que Le Divan est dédié. Son beau-frère, le boyard Lupu Bogdan, veilla à la parution du livre en parfaites conditions techniques. Le texte grec aurait été révisé par Jérémie Cacavelas lui-même. Une gravure en pleine page, et en dyptique, représentant le Sage, une épée à la main, disputant avec le Monde, (en roumain nom féminin), une vierge couronnée, surmontant le globe terrestre, est l'œuvre du jeune Démétrius, doué aussi, par la suite, comme dessinateur et cartographe. L'année suivante, l'ambitieux jeune homme épouse la princesse Cassandra, fille du feu prince Şerban Cantacuzino, s'attachant ainsi au fort parti valaque des Cantacuzènes et se réservant comme arrière-pensée, des droits au trône de la Valachie, plus brigué que celui de la Moldavie, auquel il renonçait en faveur de son propre frère. Car, ne l'oublions pas, la vaste culture, de type encyclopédique, incontestablement acquise par Démétrius Cantemir durant les deux décennies passées à Constantinople, ne s'est jamais opposée à sa volonté de puissance ou ne l'a point freinée.

Si par la suite, le brillant élève de Jérémie Cacavelas s'est émancipé de la doctrine de son maître, ses deux autres ouvrages philosophiques inédits tiennent toujours de son premier enseignement. Cantemir rédigea en latin, sa langue favorite, un traité de métaphysique, au titre un peu sentant l'huile et la lampe. Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago (Ineffable image de la science sacrée et sainte), et un autre de logique, Compendiolum universae logices institutiones (Du système de la logique générale). Si le premier ouvrage se ressent des idées du philosophe flamand Van Helmont (1577—1644), élève de Paracelse, et est dédié à Cacavelas, la Logique décela au philosophe allemand R. Wahle, consulté par l'historien roumain Gr. Tocilescu, une série de lectures échelonnées depuis le XIII-e siècle (par Summulae logicales de Petrus Hispanus, le pape Jean XXI), jusqu'au milieu du XVII-ème (par Logica Hamburgiensis de Joachim Jung, que Leibniz considère comme logicien, supérieur à Descartes lui-même !). Richement informé, le premier logicien roumain s'avère éclectique, tout en reconnaissant au raisonnement déductif, la puissance de recherche scientifique. Son récent commentateur, le philosophe Dan Bădărău, remarque chez Cantemir des tendances déistes et la distance qu'il prend devant la pensée religieuse de son temps. C'est par là qu'il s'approche de la philosophie des lumières.

La lutte pour le pouvoir fut la seconde grande préoccupation de Démétrius Cantemir à Constantinople. Elle s'acheva provisoirement par un accord qui intervint en 1704 entre l'exilé et le puissant hospodar de Valachie, Constantin Brancovan. A la suite de cet accord, ce fut Antiochus Cantemir qui remplaça Michaïl Racovitza sur le trône de la Moldavie, le 13 février 1705 et Démétrius reçut de la part du riche hospodar de Valachie une pension annuelle de dix bourses à cinq cents lei, somme modique, mais qui lui permettait de maintenir un certain train dans la capitale de l'Empire Ottoman et de s'y bâtir un palais, dont il traça les lignes à côté du plan de Constantinople. Démé-



https://biblioteca-digitala.ro

*trius cria au triomphe, mais écrivit en roumain son œuvre la plus vivante par la passion qui l'anime, passion où la rancœur l'emporte de loin sur la satisfaction:* L'Histoire Hiéroglyphique. *Par le plan de l'ouvrage, qui renverse l'ordre des événements, l'auteur avoue avoir suivi l'exemple d'une œuvre fort célèbre alors, à savoir le roman* Théagène et Chariclée *par Héliodore, le livre qui avait passionné Racine adolescent, élève à l'école des jansénistes. A part cela, c'est une œuvre absolument originale, un bestiaire, où les dirigeants valaques sont déguisés en oiseaux et ceux moldaves en quadrupèdes. C'est d'autre part un pamphlet qui n'épargne personne, pas même le frère de l'auteur, qui figure en Eléphant, grosse bête peu intelligente dans le récit, lourde d'esprit comme de corps. Démétrius lui avait gardé rancune, parce que, ayant fait appel à son frère lorsqu'il fut jeté en prison à Constantinople — épisode obscur de sa vie — ,Antiochus aurait dit qu'il n'avancerait pas un sou à cet effet. Oeuvre de vengeance, d'autre part,* L'Histoire *noircit son ancien beau-frère, le prince Michaïl Racovitza et sa vertueuse seconde femme, Anna, née Dédiu, gratuitement accusée de mœurs faciles, et, à sa suite, un imposant nombre de boyards valaques, sans compter le puissant parti des Cantacuzènes et surtout le tout-puissant, par la force de l'argent, Constantin Brâncoveanu. Une soi-disante « Échelle interprétative des noms et mots hiéroglyphiques » offre la clef des hauts personnages des deux Principautés roumaines, mais aussi des expressions figuratives qui obscurcissent le texte et le rendraient absolument inintelligible, en son absence. Par exemple: « La construction de Babylone » veut dire « le commencement des malheurs », Sémiramis « le désir de la réussite injuste », l'Euphrate « l'insatiabilité de l'avidité », et ainsi de suite. La même « échelle » nous donne aussi, à peu de lacunes près, la clef des personnages, plumitifs ou poilus. Précautieusement lu, l'ouvrage ne manque pas d'intérêt historique, par le dévoilement des rivalités entre frères ennemis, entre amis ou ennemis plus ou moins déclarés. D'autre part,* L'Histoire Hiéroglyphique *est un inestimable trésor de proverbes roumains, turcs, arabes et persans, qui nous révèle l'incroyable érudition ethnographique du philologue. Du même prix est la tentative la plus osée dans l'histoire de notre langue, à cette époque-là, d'introduire un très grand nombre de néologismes savants, d'origine grecque et latine. De ce point de vue, il est profondément regrettable que cette œuvre de passion et de haine, par sa nature impubliable, n'ait pu paraître du vivant de l'auteur, pour urgenter le procès de modernisation de notre langue de plus d'un siècle. Enfin, l'œuvre est encore digne d'attention par les qualités surprenantes du poète qui se cachait sous la rage froide du pamphlétaire, faisant figure de justiciaire impartial. Maint passage nous révèle une incroyable puissance d'imagination et d'expression, tel celui où le captif, avant d'être élargi à la suite de l'intervention de l'ambassadeur français, le Coq gaulois, élève une plainte, un* thrénos *qui entraîne dans sa propre perte l'engloutissement de notre monde et la fin catastrophale du grand Cosmos lui-même.*

*« Monts, crevez, arbres, fendez-vous, pierres, brisez-vous ! Que pleurent sur l'événement le rocher aux sources, que les montagnes fassent descendre les torrents, les habitations de la Licorne, les pâturages, les jardins, qu'ils prennent le deuil, qu'ils pâlissent, qu'ils se fanent, qu'ils ne fleurissent, qu'ils ne verdissent, qu'ils ne portent plus de fruits, qu'ils gardent la mémoire de leur maître incessamment, en soupirant, en se lamentant. Prunelles des grues, vous, limpides sources, abandonnez votre cours et renouvelez-vous dans l'amertume. Que deviennent huissiers le sanglier sauvage et l'ours dans ses parages, que les jardins se transforment en parcages et le verger en terrain battu. Que le ciel branle, que la terre tremble, que les nuées amènent le craquement, déluge de trombe, ténèbres de brume. Que le Soleil tranche ses écailles, que la Lune, en s'effarouchant, soit violée, que les étoiles ne scintillent point, que Galathée ne répande plus de lumière. Que tout être céleste élève sa voix et qu'en se penchant, qu'il voit ce qui n'a jamais été vu. Que la Pléiade perde sa constellation, que le Cygne*



https://biblioteca-digitala.ro

*écrase sa Lyre, que le Lion rugisse, que le Bélier perde sa force frontale, que le Cancer change de croute noire, que le Capricorne fléchisse son front, que les Poissons périssent noyés, que les Gémeaux se désunissent, que la Vierge avarie sa beauté, que ses tresses blondes se noircissent, que le Scorpion voie sa pointe émoussée, que le Sagittaire brise son arc, qu'il n'atteigne point son but, que la Balance dérègle sa droite mesure, que le Verseau meure de soif. Que Mars change sa force en faiblesse, que Mercure ne soit plus le héraut des planètes, que Jupiter asservisse éternellement sa monarchie, que Saturne jette bas son siège. Que le Phénix périsse au feu des aromates, que la Baleine crève dans l'Erivan, que le Lièvre tombe dans la gueule du Syrien, que le Moucheron bourdonne lamentablement, que les deux Ourses grognent à grand'peine. Que tombent les tresses de Véronique, que ne les ornent point la belle Couronne, que Pégase s'éloigne d'Andromède, que Persée se sépare de Cassiopée, que le Dragon entrelace sa queue avec la tête, que l'Arche de Noé échoue au hâvre, que le Pigeon, portant la branche de l'olivier, se fourvoie et ne puisse retrouver son chemin. Ceci dit, que tout cela à grands pleurs, désire ardemment la gloire de la Licorne. Que seul le Corbeau croasse joyeusement, augurant le malheur à tous au monde. Que seul Sirius et Procyon, en aboyant, croassent et se réjouissent de l'ordure. Que déménage l'Arctique, que change de place l'Antarctique, que l'axe de la Sphère se brise en deux, que tout ce qui pèse peu soit poussé au centre, que les éléments perdent leur structures, que le bon ordre ne revienne jamais, que tout tourne en arrière et à gauche, s'émerveille de douleur, s'engourdisse de dépit, et que tout raconte à jamais la justice de la Licorne ».*

*Nous arrêtons à mi-chemin cette citation, déjà trop longue, non sans préciser que la Licorne — en roumain, nom masculin, la plus noble des bêtes fabuleuses, c'est l'auteur lui-même et que le Corbeau, oiseau de mauvais présage, c'est son ennemi mortel, depuis peu, son bienfaiteur si avaricieux, le prince nabab Brâncoveanu.*

*Le souffle lyrique anime également quelques magnifiques descriptions, comme celle des sources du Nil ou le panorama de Constantinople, la grande cité. Le rythme est large, de facture parfois populaire, avec des réminiscences du folklore roumain, mais l'ampleur appartient au style baroque oriental, asiatique. Une émeute du peuple, en Valachie, est figurée par le soulèvement des abeilles et des mouches et aurait inspiré à Eminescu, notre grand poète, la scène nuptiale du conte en vers, Călin. Le pamphlétaire couvre d'opprobre la Hermine, qui désigne par antiphrase de sarcastique ironie, la seconde épouse du prince Racovitza, en insinuant qu'elle n'aurait pas laissé la trace de la virginité sur le lit nuptial. Un boyard est vilipendé pour avoir demandé au Licorne mâle d'imposer sa corne sur le ventre de sa femme pour la rendre mère, ce qui aurait pu être un miracle très pur, vu la puissance magique du guérisseur.*

*Le changement des princes qui survenait en Moldavie, par l'impatience du grand Turc, avait tout l'air d'un véritable carrousel. En effet : à Michaïl Racovitza, en février 1705, avait succédé Antiochus Cantémir, comme nous l'avons dit. Il ne résista que deux années et demie et fut remplacé par le même Racovitza, son ancien beau-frère, dont le second règne ne dura que deux ans. La Porte nomma à sa place la brillant lettré grec, Nicolas Mavrocordato, fils de l'ancien dragoman, savant conseiller intime, Alexandre, l'Exaporite. Comme la guerre s'annonça entre la Russie, devenue menaçante, et la Turquie, celle-ci fit rappeler, après un an de règne, Nicolas et nomma Démétrius Cantemir, en novembre 1710. Notre historiographie considère l'inattendue nomination de Démétrius comme un signe particulier de confiance, accordé à celui qui en vingt ans de séjour s'était gagné l'amitié de la noblesse turque, qu'il fréquentait et à laquelle il avait offert le fruit de ses talents musicaux, un instrument nouveau à cordes, des chansons nouvelles et un nouveau système de notation musicale.*

*On a cru voir en lui un prince spécialement doué pour la guerre, quoiqu'il n'ent participé qu'à deux campagnes, au siège de Peterwardein et à la bataille de Zenta (1697),*



https://biblioteca-digitala.ro

*où Eugène de Savoie avait écrasé l'armée ottomane. Ç'avait été asez pour le faire croire à la chute prochaine de l'empire turc, en ne se trompant que de 150 ans !*

*Rentré dans son pays en triomphateur, après 17 ans d'attente et de brigue trop longtemps infructueuses, Démétrius aurait manifesté, d'après son dernier historien, P. P. Panaïtesco, tout un plan de règne autoritaire, de main forte, contre les boyards toujours remuants, tandis que le grand chroniqueur Ion Neculce, son neveu par alliance, qui devint son intime collaborateur, nota chez l'ambitieux prince une tactique d'universelle aménité, à l'encontre de son ancien comportement de 1693, quand le tout jeune homme s'était avéré coléreux et intraitable. C'est qu'il fit envoyer en secret à Lutsk en Russie, le beau-frère de Neculce, Stéphane Luca, qui signa un traité d'alliance avec l'empire du Septentrion. Ce traité assurait au pays moldave ses anciennces frontières jusqu'au Dniester et à la Mer Noire, au prince le trône pour la vie et le caractère héréditaire pour sa dynastie, et aux boyards, un régime de justice, afin d'adoucir l'arbitraire du chef d'État et de prévenir les condamnations sans jugement. Il suffit de rappeler que le père de Démétrius, le prince Constantin Cantemir avait fait trancher la tête du grand chroniqueur moldave, Miron Costin, sur simple dénonciation, sans lui avoir laissé les moyens de se défendre. Il faut pourtant remarquer que la clause en faveur du respect de la justice, au profit de la classe des boyards, qui figure dans la chronique du même Neculce, pour sa propre satisfaction, n'avait pas été inclue dans le véritable traité, conservé dans les archives d'État russes. Le jeu des dupes continuait, car lorsque le général russe Scheremeteff arriva à Jassy, à l'avant-garde de Pierre le Grand, la surprise des grands boyards ne manque pas d'éclater par le mot du puissant Iordache Ruset: « Sire, vous y avez mis de la hâte ». Le même Ruset protesta contre la clause de l'hérédité, invoquant la règle de l'élection princière et fut déporté en Russie. Pierre le Grand presque du même âge que son allié, le prit en grande sympathie : le géant le soulevait à son niveau, pour l'embrasser paternellement et offrit au prince moldave et à sa suite un banquet où l'on servit du Champagne et goûta spécialement le vin au feuilles d'absinthe, Inhabituel en Russie, au banquet du lendemain. Tout s'annonçait sous des couleurs roses, excepté l'abstention du prince valaque, Constantin Brâncoveanu et de son aide promise, faute de laquelle un corps valaque de cavalerie, conduit par le neveu du prince, Thomas Cantacuzino, s'empara de Brăila, la cité valaque aux mains des Turcs. Une grande armée ottomane, trois fois plus nombreuse que celle des Russes, campa sur le Prut et enveloppa l'armée russomoldave, qu'elle déborda par la puissance du tir et qu'elle réduisit à la reddition, après trois jours de harcèlements. Cependant, le vizir offrit des conditions de paix acceptables et renonça à la remise du prince moldave, « traître » à la Porte, car le Tsar avait noblement déclaré qu'il ne pouvait manquer à sa parole envers Démétrius, afin de garder intact son honneur et qu'il préférerait céder une grande portion de son Empire que de lâcher son princier allié.*

*Ce fut pour Démétrius l'occasion d'un nouvel exil, de douze ans, où il prit, resté veuf, femme de trente ans plus jeune que lui, de la noble famille russe des comtes Troubetzkoï, où il faillit devenir beau-père du tsar, grâce à sa brillante fille, Marie, où il fut doté de propriétés et d'honneurs, recevant le titre de sénateur et de conseiller intime de l'Empereur. Et ce fut surtout l'occasion d'écrire en tout repos la majeure partie de son œuvre, en latin, à savoir:*

Panegyricum Juvenls principis Russiae et Moldaviae *septem aetatis, anno 1714.*

Descriptio Moldaviae, *en 1716.*

Incrementa atque decrementa aulae othomanicae, *achevée à la fin de la même année.*

Monarchiarum physicae examinatio, *la même année.*

Vita Constantini Cantemyrii cognominato senes, Moldaviae princeps, *1716.*



https://biblioteca-digitala.ro

Curanus, *publié en russe en 1722, sous le titre:* Systhème de la religion mahométane.

*Son troisième et dernier ouvrage en roumain,* Chronique de l'ancienneté des romano-moldo-valaques, *la plus ample de ses œuvres, ouvrant la route royale des historiens de l'école transylvane, Micu, Șincai et Maïor, les représentants de l'ère des lumières roumaines, fut également écrit en latin et puis traduit en roumain par son auteur, en larges périodes cicéroniennes. Ce fut le chant du cygne, avec, en même temps, des notes concernant la campagne en Perse, à Derbent, en 1722, l'année précédant sa mort.*

*Complètent la liste de ses dernières œuvres, des opuscules comme une lettre en russe sur la conscience adressée au comte Gabriel Golovkine et un ouvrage de polémique religieuse concernant la foi des orthodoxes de rite grec,* Loca obscura in Cathechisi.

Descriptio Moldaviae *répondit au désir de l'Académie des Sciences de Berlin qui, en 1714, à sa requête, lui avait ouvert ses portes, après lui avoir demandé des renseignements sur son pays. L'ouvrage, publié en allemand, en 1769, dans le revue* Magazin für die neue Historie und Geographie *(1769) et en volume, deux ans après, à Francfort et Leipzig, garde sa fraîcheur. C'est une œuvre très importante, où aux notions, la plupart très exactes, sur la géographie, l'histoire, l'organisation sociale et l'économie du pays, s'ajoutent une surprenante érudition ethnographique et folklorique et la carte du pays, faite par l'auteur lui-même. Le portrait du prince, un buste dans le genre de celui qui orna les éditions anglaise et allemande de* l'Histoire de l'empire Ottoman, *le représente en guerrier lettré, altier, portant perruque, manteau d'hermine, armure, jabot et manchettes en dentelle, bâton de maréchal comme sceptre, et à son côté, sur la table, trois livres reliés en veau.*

*Ce fut cependant cette* Histoire, *publiée au XVIII-e siècle par les soins de son fils, Antiochus, en anglais, français, allemand et russe, qui lui assura une grande renommée et qui fut consultée comme un ouvrage de confiance jusqu'à la parution de* l'Histoire ottomane *de Joseph Hammer v. Purgstall, qui la réduisit à néant, en prouvant que le texte manquait d'originalité. C'était, en effet, une transcription trop fidèle de la chronique turque perdue, de Saadi Effendi de Larissa, mais les notes plus étendues que le texte lui-même, reflètent avec une richesse incontestable, l'étendue de ses connaissances et de son expérience des choses turques. Le sous-sol a un caractère souvent mémorialistique, qui rehausse la valeur de l'œuvre et la sauve de l'oubli.*

*Pour nous autres Roumains, ce sont ses trois ouvrages écrits dans notre langue,* Le Divan, L'Histoire Hiéroglyphique *et* La chronique de l'ancienneté des roumano-moldo-valaques *qui comptent le plus. Ils jalonnent, un à un, l'histoire de notre culture, en tant que première œuvre roumaine d'éthique, premier roman historique contemporain et premier essai d'histoire de nos origines, celle-ci décelant une véritable méthode historique, actuellement encore en vigueur. En effet, Démétrius Cantemir énonce trois principes fondamentaux de méthode, à savoir:*

*Premièrement: le manque des sources n'est pas une preuve d'inexistence d'un fait ou d'une situation historique.*

*Secondement: Sans l'affirmation d'une source, les faits n'ont pas de droit à la vie en histoire.*

*Troisièmement: un phénomène historique, une fois constaté, peut être considéré comme existant, jusqu'à la preuve par témoignages de sa cessation ou de son changement.*

*Fort de ses principes, l'historien prouve la continuité de nos ancêtres sur le territoire de la Dacie trajane, même après l'évacuation administrative et militaire, au troisième siècle de notre ère. C'est le grand débat auquel s'attachèrent à sa suite les historiens de l'école transylvane, et qui est d'ores et déjà prévu par les thèses énoncées dans* Beschreibung der Moldau. *Je possède, en bibliophile, l'édition* princeps *de cet ouvrage, ayant sur la feuille de garde le double* ex-libris *du premier des historiens rou-*



https://biblioteca-digitala.ro

*mains de Translyvanie Samuil Klein, en roumain Micu, signé de sa main en caractères latins et cyrilliques. Il était étudiant en philosophie et théologie, à Vienne, en 1771 et il peut être considéré le premier Roumain qui ait lu l'ouvrage et y ait trouvé sa voie. Le tremblement des mains pieuses qui avaient touché cette œuvre, pour lui sacrée, s'est communiqué aussi à celui qui a l'honneur, aujourd'hui, de vous entretenir de l'œuvre et la personne de notre premier grand historien, dont les ouvrages principaux franchirent les frontières de son pays et le firent connaître, grâce aussi à votre glorieuse Académie et à votre belle langue,* urbi et orbi.

*L'homme fut un féodal entiché de son rang, un autoritaire cependant humaniste, de la lignée des despotes éclairés qui fleurit au XVIII-ème siècle, en adoucissant la vie de ses sujets, s'il avait pu régner et réaliser son programme politique. Le savant, très calé en histoire et en l'histoire des religions, orientaliste, ethnographe, cartographe, romancier et poète, maître écrivain, polyglotte et modernisateur de sa propre langue, impose l'admiration et le respect. Mais il ne fut pas, de son vivant, heureux, ayant vécu loin de sa patrie presque les deux tiers de sa vie, ayant accédé par deux fois, mais sans nulle stabilité, au pouvoir, voyant à jamais évanouis ses rêves de puissance et ne se doutant point de la compensation qu'allait lui offrir la postérité, en le haussant à l'Empirée de la gloire spirituelle, de beaucoup supérieure aux éphémères satisfactions d'ordre politique et au clinquant des Cours.* [1]

[1] L'auteur de cette conférence fut l'invité, d'une part, de l'Institut et de la Société des Études Sud-Est Européennes de Munich, d'autre part, des séminaires romanistiques d'Aix-la Chappelle et de Dusseldorf, et finalement de l'Internationes, à Bonn, avec la participation de l'UNESCO et de l'ambassadeur de Roumanie.

https://biblioteca-digitala.ro

WERNER BAHNER

# CANTEMIR și ACADEMIA DIN BERLIN

În programul UNESCO pentru comemorările de însemnătate internațională din anul acesta, aniversării a 300 de ani de la nașterea lui Cantemir îi revine un loc de frunte. Pentru noi, cei din Republica Democrată Germană, nu e lipsit de însemnătate faptul că acest eminent învățat român a fost membru extern al Academiei noastre de Științe, care pe atunci purta numele de Societatea Brandenburgică de Științe. Operele științifice ale lui Cantemir au stîrnit mare interes în revistele germane din prima jumătate a secolului XVIII, în special studiile sale referitoare la ascensiunea și decadența Imperiului Otoman, tratatul său despre sistemul religiei mahomedane și Descrierea Moldovei.

La 11 iulie 1714, Academia din Berlin l-a primit în rîndurile ei, după ce secția literar-orientală se rostise în acest sens la 31 mai 1714. Cu începere de la 1 august 1714, a fost trecut în lista membrilor Societății Brandenburgice de Științe. Această cooptare nu s-a datorat aici vreunei propuneri a lui Leibniz, cum s-a presupus mai ales în cercetările mai vechi, și nici dorinței societății învățaților din Berlin de-a fi pe placul țarului, cum a afirmat Iorga. În ea își afla mai curînd expresia o atitudine strategică, caracteristică pentru politica științifică a tinerei Societăți Brandenburgice de Științe. Necesitatea unor relații mai strînse cu Rusia și promovarea studiilor orientale, care se lega de aceasta, constituiau un punct cardinal al politicii științifice desfășurate de recent întemeiata Academie brandenburgic-prusiană. În instrucțiunile generale din 11 iulie 1714 ale acestei societăți de savanți, asemenea lucru era consemnat în mod expres, țelul urmărit cu privire la promovarea reală a științei și la sporirea utilității ei obștești fiind împletit cu ideea — mai mult sau mai puțin clar formulată — a misiunii protestante. Această orientare corespundea și relațiilor politice și economice care se înfiripau pe atunci între Brandenburg-Prusia și Rusia, relații ce-și găseau concretizarea în pacte defensive și în tratate comerciale avantajoase. Prin victoria rusească asupra suedezilor, Prusia dobîndea



https://biblioteca-digitala.ro

accesul sperat la Marea Baltică şi găsea în Rusia, pe cale de a deveni o mare putere, pieţe de desfacere sigure pentru produsele sale.

Cînd baronul Heinrich von Huyssen — primul dintre savanţii activînd în Rusia care devenise, încă din 1710, membru al Societăţii ştiinţifice din Berlin — a comunicat în 1714 secţiei literar-orientale că fostul domn al Moldovei, Dimitrie Cantemir, manifestă interes pentru cooptarea ca membru şi că putea aduce contribuţii ştiinţifice în domeniul orientalisticii, această ofertă trebuie să fi trezit un ecou considerabil şi o bunăvoinţă generală, date fiind ţelurile ştiinţifice predominante ale Societăţii. Lucrările ştiinţifice referitoare la Turcia, în general, şi la religia şi cultura Imperiului Otoman, în special, fuseseră considerate dintotdeauna ca un deziderat de primă urgenţă de către membrii Societăţii Brandenburgice de ştiinţe şi mai cu seamă de către secţia literar-orientală. În afară de contribuţii ştiinţifice cu privire la lumea orientului apropiat, secţia literar-orientală aştepta de la Cantemir, în plus, şi informaţii despre patria sa. În legătură cu primirea sa în Academie, a fost rugat, prin intermedlul baronului von Huyssen, să prezinte şi informaţii sigure referitoare la situaţia şi graniţele celor două principate româneşti. Caracteristic a fost, de asemenea, şi faptul că, în anul cooptării sale, a apărut în revista din Leipzig *Neuer Büchersaal der Gelehrten Welt* (Noua bibliotecă a lumii savante) o scrisoare în limba latină, adresată de Cantemir unei « notabilităţi nobile şi savante », în care prezenta o dare de seamă asupra activităţii sale în domeniul scrisului. Şi în privinţa aceasta avusese un rol Huyssen, omul de legătură competent al Societăţii Brandenburgice şi sfetnicul lui Petru I. Intrucît, pe vremea aceea, Cantemir încă nu era cunoscut în cercurile învăţaţilor din Germania, Huyssen a considerat oportun să dea o mînă de ajutor prin intermediul strînselor sale relaţii de prietenie cu editorii din Leipzig. La acea dată, Cantemir scrisese deja opere literare şi lucrări ştiinţifice remarcabile, în limba română, latină şi chiar turcă. Dar abia în anii de după cooptarea sa a dus la bun sfîrşit scrierile care, ca publicaţii postume, au fost traduse în engleză, franceză, germană şi rusă şi au contribuit esenţial la întemeierea faimei sale europene: *Descriptio Moldaviae* (1716) şi *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* (1714—1716).

În legătură cu alegerea lui Cantemir ca membru extern al Societăţii Brandenburgice de ştiinţe, merită să amintim pe scurt personalitatea baronului von Huyssen şi în ce măsură era la curent Leibniz cu această cooptare. Heinrich von Huyssen provenea din cercuri burgheze şi a fost înnobilat abia în 1706. După ce a studiat ştiinţele juridice şi a obţinut la Strassbourg, în 1689, titlul de doctor în cele două drepturi (canonic şi laic n.n.), a activat ca educator şi funcţionar guvernamental. Acest slujbaş şi savant, născut la Essen în 1666, a ocupat apoi, în 1702, diferite funcţiuni în Rusia, printre care aceea de preceptor al ţareviciului. În afară de aceasta, a considerat de datoria sa să activeze ca propagandist în străinătate pentru Rusia lui Petru I. A izbutit să obţină oarecare influenţă asupra diferitelor reviste germane în privinţa relatărilor referitoare la Rusia, care începea pe atunci să suscite interesul general. A fost în relaţii deosebit de strînse cu I. B. Mencke, redactorul cunoscutelor *Acta eruditorum*, care ocupa o poziţie influentă printre editorii din Leipzig. Ulterior, Huyssen a îndeplinit misiuni diplomatice pentru Petru I al Rusiei şi a corespondat cu savanţi europeni cunoscuţi, printre alţii cu juristul G. V. Gravina din Roma. Huyssen a întreţinut legături de prietenie cu catolicii, protestanţii şi ortodocşii. A încercat să depăşească confesionalismul şi să activeze în sensul unei toleranţe preluministe. În sfîrşit, Huyssen s-a numărat foarte de timpuriu printre oamenii de încredere ai lui Leibniz, care a cules prin el, încă din 1703, informaţii cu privire la situaţia ştiinţelor şi artelor din Rusia, ca şi asupra geografiei ţării şi a limbilor vorbite acolo.



https://biblioteca-digitala.ro

Cînd s-a pus în discuţie cooptarea lui Cantemir în Societatea Brandenburgică de Ştiinţe, Leibniz era în relaţii deosebit de încordate cu regele Prusiei. Leibniz a petrecut intervalul de timp din decembrie 1712 pînă în august 1714 la Viena, unde încerca să realizeze planul, făurit de multă vreme, de-a întemeia şi acolo o academie de ştiinţe. Din aprilie 1714 a încetat să mai corespondeze cu cei din conducerea Societăţii Brandenburgice. Împotriva uzanţelor, obişnuite, n-a mai fost consultat în privinţa cooptărilor. Fireşte însă că secretarul Societăţii I. Th. Iablonski, a considerat necesar să-l informeze, într-o scrisoare din 28.7.1714, asupra cooptării lui Cantemir. Secretarul vedea, fără îndoială, în această cooptare un atît de mare cîştig pentru studiile orientalistice de la Academia berlineză, încît a considerat că trebuie să-l informeze despre ea pe Leibniz, care manifestase totdeauna un interes neobişnuit de mare pentru acest domeniu. După discutarea în consiliul Societăţii din 11 iulie 1714 a cooptării lui Cantemir, s-a considerat că nu mai era necesar decît asentimentul protectorului, Freiherr von Printzen. Căci era, oricum, vorba de o personalitate politică însemnată, care produsese senzaţie în Europa prin trecerea de partea lui Petru I al Rusiei şi care fusese acuzată de înaltă trădare de către demnitarii otomani.

Cît de mari erau aşteptările Societăţii Brandenburgice de Ştiinţe în privinţa studiilor orientalistice ale lui Cantemir, rezultă limpede din corespondenţa Academiei cu oamenii săi de legătură din Rusia, referitoare la cedarea manuscriselor lui Dimitrie Cantemir, care murise în 1723. Şi în presa germană, mai ales în revistele ştiinţifice, s-au făcut între 1723 şi 1735 repetate referiri la eforturile reiterate de-a determina tipărirea scrierilor rămase de pe urma lui Cantemir. Schimbul de scrisori dintre I. Th. Iablonski şi Huyssen arată clar ce eforturi au fost făcute din partea Societăţii Brandenburgice pentru a intra în posesia manuscriselor lui Cantemir cu privire la Imperiul Otoman şi la istoria şi situaţia actuală a Moldovei. După ce Huyssen i-a comunicat lui Iablonski la 10.2.1724 că eforturile sale de-a obţine respectivele manuscrise din moştenirea literară a lui Cantemir, nu dăduseră rezultatele scontate, Iablonski i-a răspuns la 10.5.1724: « . . . et on attend avec la dernière impatience, ce que vous nous faites esperer encore, principalement le Ms. de Dacia et le Catalogue imprimé des Mss. de la bibliothèque synodiale ». La 4 mai 1725 Iablonski confirmă că a primit harta Daciei şi Moesiei şi arată că ar dori foarte mult să obţină în curînd manuscrisul întregii istorii a menţionatelor provincii, « comme vous avez eu la bonté d'en renouveler les promesses et les espérances dans votre dernière lettre. » La 3.6.1726, Huyssen propune Societăţii Brandenburgice să-l coopteze, ca membru extern, pe Schendo van der Beck, care fusese cîndva medic al lui Mavrocordato în Valahia şi care putea aduce, cu siguranţă, mari servicii în achiziţionarea manuscriselor răposatului Dimitrie Cantemir. Huyssen mai adaogă textual: « Comme il a fait de bonnes observations en ce pays-là, j'ai cru qu'il était en état d'augmenter Daciam Cantemyri, et en cette vue je lui ai conseillé, qu'ayant servi comme médecin les Pr. de Cantemlr ici, il prit chez lui, comme il a fait, le MS du prince défunt sur Dacia vetus et nova. » La Berlin se nutrea speranţa că Van der Beck va izbuti, poate, să copieze într-ascuns manuscrisul postum despre Dacia veche şi nouă. De aceea, Iablonski îi scrie lui Huyssen la 20.12.1726: « Surtout on est désireu, si le dessein de copier secrètement la Dacia vetus et nova, dont vous avez fait mention autrefois, lui a reussi, et si nous devons nous flatter de la voir ici ».

După cum se ştie, Antioh Cantemir, care a fost numit în 1732 ambasador al Rusiei în Anglia, a pus să fie publicat în traducere engleză tratatul părintelui său asupra ascensiunii şi decăderii Imperiului Otoman. Fără îndoială că intenţiona să



https://biblioteca-digitala.ro

publice în Europa Occidentală şi Istoria Românilor. Încă în 1773, periodicul informativ ştiinţific din Leipzig, *Neue Zeitung von Gelehrten Sachen* (Noul ziar despre chestiuni ştiinţifice) relata despre ediţia engleză în pregătire a Istoriei Imperiului Otoman: « În curînd urmează să fie tipărită prin subscripţie o Istorie a Imperiului Otoman, care este opera cea mai temeinică obţinută cîndva în acest domeniu . . (operă) în care sînt îndreptate frecventele erori ale scriitorilor creştini, fără a mai vorbi de portretele împăraţilor turci, gravate pe cupru după copiile cele mai acurate, care au fost desenate după originale de către fostul pictor al sultanului şi care au fost procurate cu mari cheltuieli de către autor. Acestei opere urmează să-i fie anexată o traducere a Istoriei Moldovei, pe care tot acest autor a scris-o în latineşte. »

În prima jumătate a secolului XVIII au apărut în Germania mai multe cărţi despre Rusia lui Petru I, care au fost traduse, în parte, şi în engleză sau franceză. Reformele petrinice şi avîntul vieţii ştiinţifice şi culturale din Rusia vremii au produs în Europa o adevărată senzaţie. Cînd se relata, în acest context, despre viaţa spiritual-culturală din Rusia, Dimitrie Cantemir era menţionat totdeauna ca un reprezentant proeminent al ştiinţei moderne ruseşti, cu menţionarea corespunzătoare a calităţii de fost domnitor al Moldovei. Astfel, Friedrich Christian Weber — care a trăit în Rusia între 1714 şi 1720 ca rezident braunschweigo-hanoveran — a publicat în 1721, la Frankfurt, o lucrare *Das veränderte Russland* (Rusia transformată), în care îl menţionează în primul rînd pe Dimitrie Cantemir, atunci cînd vorbeşte despre nobilii savanţi din Rusia. Spune despre el că « este un domn învăţat şi cunoscător al multor limbi, deasemeni membru al Societăţii Brandenburgice de Ştiinţe, iar Istoria sa turcă în limba greacă şi latină, care aşteaptă un editor . . conţine multe « Arcana status »[1] ale Porţii Otomane » (p. 334). Iar Michael Schendo van der Beck îl menţionează (în tratatul său *Praesens Russiae Litterariae Status*[2], apărut în 1727 la Nürnberg), printre demnitarii şi oamenii de stat ruşi de înaltă cultură, şi pe domnitorul moldovean Dimitrie Cantemir. În sfîrşit, mai cităm o ştire din Petersburg, publicată în 1725 de *Neue Zeitung von Gelehrten Sachen*, care spune: « Vestitul Principe din Moldova *Demetrius Cantemir*, căruia răposatul ţar la care se afla în deosebită favoare, i-a încredinţat *direcţiunea* Academiei de aici [din Petersburg, n. tr.] şi care a publicat în anul 1722, in folio, o operă savantă despre credinţa mahomedană, dar care a murit în anul următor, a lăsat printre altele, în urma sa, şi o Istorie turcă completă, care urmează să fie dată în curînd la tipar. » Dorinţa lui Petru I de a înfiinţa la Petersburg o Academie rusă de ştiinţe datează încă din 1714, dar s-a conturat mai precis abia ulterior. Într-o hotărîre a ţarului din 1718 se spune: « Trebuie alcătuită o academie, acum trebuiesc căutaţi ruşi care au şcoală şi vădesc înclinaţie pentru aceasta. » Din pricina evenimentelor războinice, întemeierea oficială s-a mai amînat pînă în anul 1724, la cîteva săptămîni după moartea lui Petru I şi la un an după moartea lui Cantemir. Dacă luăm în consideraţie ce relaţii bune aveau editorii din Leipzig ai menţionatei reviste, ca şi cei ai periodicului *Acta eruditorum*, cu cercurile din jurul lui Petru I, informaţia aceasta, că Dimitrie Cantemir fusese prevăzut de ţar ca primul preşedinte al Academiei ruse de ştiinţe, prezintă o anumită garanţie.

Indicaţii remarcabile referitoare la viaţa, concepţiile şi modul de a lucra ale lui Cantemir ne dă şi Johann Gotthelf Vockerodt, care a lucrat, între 1715 şi

[1]. Situaţii oculte, tăinuite, necunoscute (n. tr.)
[2]. Situaţia actuală a literelor în Rusia (n. tr.)



https://biblioteca-digitala.ro

1718, ca secretar şi profesor particular în casa lui Dimitrie Cantemir, iar cu Antioh Cantemir, căruia i-a dat lecţii, a fost şi mai tîrziu în relaţii apropiate. Vockerodt s-a născut la Halle, în 1693, ca fiu al unui profesor de liceu pietist. După ce a studiat dreptul la universităţile din Halle şi Leipzig, a urmat în 1712 propunerea feldmareşalului rus Jakob Bruce de-a merge pentru cîţiva ani în Rusia, ca profesor particular. Vockerodt a învăţat în scurtă vreme foarte bine ruseşte şi a intrat, în aprilie 1715, în serviciul lui Dimitrie Cantemir, pe care l-a sprijinit şi în munca la *Istoria Imperiului Otoman*. Faptul că Dimitrie Cantemir a fost foarte mulţumit de secretarul şi profesorul său de casă rezulta din împrejurarea că, atunci cînd Johann Gotthelf a părăsit serviciul său în 1718, principele l-a scris tatălui acestuia, întrebîndu-l dacă nu-i poate trimite în schimb un alt Vockerodt. După părerea sa, Vockerodt a intrat în slujba Prusiei şi s-a numărat printre cei mai buni cunoscători străini ai situaţiei din Rusia. În special l-a ajutat cu sfaturi pe orientalistul şi sinologul G. S. Bayer, cînd acesta a redactat, la dorinţa lui Antioh Cantemir, o biografie a lui Dimitrie Cantemir. Într-una din scrisorile adresate lui Bayer, Vockerodt s-a ocupat de concepţia practică a lui Dimitrie în privinţa credinţei religioase şi a relatat că domnitorul moldovean s-ar fi comportat ca un deist. La 8.3.1713 îi scrie lui Bayer: « Adevărata cauză pentru care Cantemir i-a părăsit pe Turci va putea figura cu greu în memoriile sale. Totuşi adevărată e doar una singură, iar toate celelalte nu sînt decît false pretexte. Căci zelul său religios era ceva mai mult decît un *ésprit de parti*, iar în inima sa era ceea ce sînt toţi turcii învăţaţi, sau aşa-numiţii Kadizadeli, adică un adevărat deist. Dar toate acestea *sub rosa* [1]. Cînd ne vom întîlni iar, personal, sper să vă prezint dovezi convingătoare în privinţa asta ». De fapt, Dimitrie Cantemir a luat atitudine, în scrierile sale, împotriva credinţei religioase în minuni şi a atras atenţia, uneori, asupra unor trăsături comune ale religiei creştine şi mahomedane, totuşi a evitat să tragă din asta concluzii « explicit » deiste.

---

[1] Strict confidenţial (n. tr.)

NICOLAE LIU

# VOLTAIRE despre CANTEMIR

Prin citarea lui Dimitrie Cantemir în opera sa, cu mai bine de două secole în urmă, Voltaire deschidea spiritualității românești o poartă spre universal, iar gîndirii occidentale o fereastră spre Europa de sud-est.

Am cercetat cu alt prilej aportul corespondenței dintre Antioh Cantemir, fiul voevodului cărturar și marele iluminist francez la această luare de contact. Prin intermediul său, Voltaire ajunge să cunoască, să folosească și să aprecieze pentru prima dată una dintre lucrările fundamentale ale savantului român, principala lui contribuție ca orientalist — *Istoria Imperiului Otoman*. Utilizarea ei repetată, începînd cu *Histoire de Charles XII* se încadra concepției voltairiene care extindea limitele storiei universale pînă în Extremul Orient.

Cît de mare era admirația celui mai strălucit reprezentant al iluminismului față de Dimitrie Cantemir ca orientalist — în pofida rezervelor pe care spiritul său critic le putea face — unele îndreptățite, altele oglindind viciile informaționale sau prejudecățile occidentale specifice epocii — o dovedește și faptul că Voltaire nu s-a limitat să consulte și să citeze cartea eruditului român în propria-i operă istorică. El îl dă ca exemplu contemporanilor pentru creația de artă.

Ampla referință inedită dintr-o corespondență adresată de Voltaire lui Jean Baptiste Sauvé la Noue, la 3 aprilie 1739, cu alte cuvinte, într-un moment în care



https://biblioteca-digitala.ro

se afla în posesia *Istoriei Imperiului Otoman* împrumutată de Antioh Cantemir, constituie o demonstrație peremptorie în acest sens.

Scrisoarea reprezenta un răspuns la invitația în versuri pe care i-o trimisese destinatarul, odată cu textul tragediei sale în patru acte *Mahomet II*, de a se pronunța asupra piesei. Pentru a-i cîștiga încrederea, La Noue apelase și la recomandația lui Pierre Robert Le Cornier de Cideville, vechiul prieten din Rouen al lui Voltaire (vezi scrisoarea din 23 martie către acesta). În plus, tragedia obținuse la premiera din 23 februarie de la Comedia Franceză un mare succes, avînd ca interpret principal pe Pierre Guérin de Tencin, unchiul lui Charles Augustin Feriol, alt prieten (« ange gardien ») al lui Voltaire și membru pe atunci în parlamentul din Paris. Cît privește personalitatea dramaturgului însuși, azi necunoscut, acesta a fost unul dintre actorii francezi reprezentativi ai vremii. În momentul de care ne ocupăm, el conducea împreună cu « Mademoiselle Gaultier » trupa teatrală din Rouen, dar mai tîrziu va juca la Paris și va fi pensionarul Curții lui Ludovic al XV-lea. Dacă pînă în 1739 scrisese și reprezentase două mici comedii, tragedia *Mahomet II* a constituit lucrarea de rezistență în activitatea sa de autor dramatic.

În aprilie 1739, Voltaire se afla găzduit la castelul învățatei sale prietene, marchiza de Chatelet și tocmai fusese vizitat de fizicienii și matematicienii J.Maupertuis și J. Benouilli, « les plus grands géomètres de l'Europe », în legătură cu preocupările științifice ale « nimfei din Cirey ». « Marile adevăruri ne părăsesc — își începea marele scriitor scrisoarea către La Noue în stilul grandilocvent al vremii — dar în locul lor ne sosesc marile sentimente și foarte frumoase versuri care valorează cît multe adevăruri ; doamna marchiză de Chastelet a citit lucrarea dumitale cu aceeași plăcere cu care publicul a văzut-o ». Voltaire însuși îmbinase preocupările științifice cu cele literare. În vreme ce vîlva enormă stîrnită de broșura de popularizare a gîndirii lui Newton, apărută în anul precedent, era departe de a se fi stins, el termina tragedia *Zulime*, parabolă orientală menită să-l răzbune împotriva numeroșilor dușmani și începea tragedia în cinci acte *Mahomet ou le fanatisme*, una dintre piesele de rezistență ale teatrului său, îndreptată împotriva intoleranței și mistificării religioase și politice. Încercînd, în septembrie același an, să-și reprezinte această operă caracteristică pentru teatrul de idei la Comedia Franceză, Voltaire nu va primi autorizația guvernului. Dar prin succesul unor tragedii ca *Brutus*, *Zaïre*, *Alzire*, el devenise de pe acum, ca să folosim o expresie a lui Emile Faguet, «regele» necontestat al teatrului epocii. În acest sens elogiile din

scrisoarea sa către La Noue, semnalînd « versuri de geniu » printre cele care mai trebuiau cizelate sau caracterizarea hiperbolică din final — drept unul dintre puținii «care împiedică literatura să moară în Franța» — reprezintă în fond diploma generoasă de investitură a unui nou dramaturg. Fapt confirmat și de scrisoarea lui Voltaire din 3 aprilie către Le Cornier de Cideville, prin care, mulțumindu-i pentru posibilitatea oferită de a citi *Mahomet II* își exprima speranța că scrisoarea sa către La Noue va apărea la sfîrșitul piesei, cu ocazia tipăririi acesteia și îl ruga să transmită autorului expresia prieteniei sale.

Dar corespondența de care ne ocupăm nu cuprinde numai elogii.

Partea cea mai importantă a scrisorii din 3 aprilie 1739 către La Noue era rezervată sfaturilor în legătură cu prezentarea diferențiată a caracterelor în funcție de adevărul psihologic și culoarea locală : « Simplitatea și grația franceză » — sublinia Voltaire — nu se potrivesc cu anume eroi. « Asiaticii, americanii, turcii, pot vorbi pe un ton mai mîndru, mai sublim », sau după expresia lui Tacit « major et longinquo ». În gura lui Mahomet II ar fi mai nimerit « un limbaj îndrăzneț, metaforic, plin de imagini ». De altfel așa se exprima el însuși — relata Voltaire, utilizînd fără îndoială informația lui Dimitrie Cantemir : « Știți că intrînd în Sf. Sofia, pe care tocmai o transformase în moschee, el striga versuri persane, pe care le compusese chiar atunci : « Palatul imperial a căzut, păsările care anunță tunetul și-au făcut auzite strigătele pe zidurile lui Constantin » ? Reproducerea din *Istoria Imperiului Otoman* s-a făcut probabil din memorie. Istoricul român relata în subcapitolul 9 al capitolului I din cartea a 3-a că distihul a fost pronunțat după procesiunea triumfală la Sfînta Sofia, cînd sultanul vizitează fostul palat al împăraților bizantini. Distihul rostit de acest « iubitor de poezie » și « improvizat în limba persană » era reprodus în original și traducere în nota 18 din ediția engleză consultată de Voltaire și avea următorul conținut : « Păianjenul își țese pînza aici în palatul imperial ; /Bufnița își cîntă cîntecul de veghe pe turnurile de la Efrasiyab ». Era o aluzie, comentează Cantemir, la prăbușirea palatului regilor persani, a cărui imagine fabuloasă apare în povestirile turcești și totodată o prevestire pentru cel al urmașilor lui Constantin.

Scrisoarea către La Noue continua cu o critică adusă « ilustrului Racine » în numele adevărului caracterelor și a culorii locale. Din acest punct de vedere, deși iubește ca nimeni altul teatrul acestuia, Voltaire nu-i poate ierta înaintașului său că l-a transformat pe turcul Baiazid, eroul tragediei cu același nume, în așa fel încît nu mai poți recunoaște în el decît pe omul de curte de la Versailles, cu



https://biblioteca-digitala.ro

expresia « dulce şi elegantă ». De fapt, după cît e informat, cam acelaşi lucru l-ar fi afirmat şi Corneille la reprezentarea piesei : « E tandru, mişcător, bine scris, dar cel ce vorbeşte e întotdeauna un francez ». De altfel, « cei care doresc ceva mai mult colorit la Rafael şi la Poussin nu-i admiră mai puţin ». Personal nu numai că e împotriva ultragierii naturii, dar cere fructificarea şi înfrumuseţarea ei. Trebuiesc înlăturate slăbiciunile obişnuite ale versificaţiei franceze, dar şi vidul marilor idei. « Noi avem nevoie de îndrăzneală » — conchide Voltaire — atît în ce priveşte aspectele stilistice sau ideile, cît şi caracterele.

E drept că aceste opinii sănătoase nu şi-au găsit întotdeauna aplicarea practică nici în dramaturgia voltairiană. Dar nu aceasta interesează aici. Important pentru noi este că asupra concepţiei sale privind individualizarea personajelor dramatice, în funcţie de specificul lor, a înrîurit nu cu puţin lectura recentă a *Istoriei Imperiului Otoman* de Dimitrie Cantemir.

O confirmare în acest sens ne-o oferă şi faptul că poate cele mai grave critici aduse piesei lui Jean Baptiste Sauvé la Noue, dedicată cuceritorului Constantinopolului, erau ocazionate de alegerea şi prezentarea subiectului, neconforme nici istoriei, nici naturii omeneşti.

Subiectul tragediei lui La Noue era moartea creştinei Irena, pe care Mahomet ar fi ucis-o cu propria sa mînă, din gelozie şi pentru trădare. Ea nu are la bază decît « un basm » colportat de « un călugăr numit Bandinelli », care s-a complăcut « să desfigureze istoria marelui Mahomet al II-lea prin multe născociri de necrezut ». Or, « este sigur — continuă Voltaire pe baza indicaţiilor din *Istoria Imperiului Otoman* — că niciodată Mahomet n-a avut vreo amantă cunoscută de creştini sub numele de Irena, că niciodată ienicerii nu s-au revoltat contra lui nici pentru o femeie, nici pentru vreun alt motiv, şi că acest principe atît de prudent, atît de savant, atît de înţelept pe cît de cutezător, era incapabil să comită această faptă de o nebunie pe care istoricii noştri i-o reproşează atît de ridicol ». Asemenea născocire i se pare tot atît de absurdă ca şi povestea celor « paisprezece icoglani, cărora se pretinde că a pus să li se deschidă pîntecele pentru a afla dacă i-ar fi mîncat smochinele ». Ea ar fi luat naştere — după părerea sa — ca o răzbunare naivă a popoarelor subjugate.

De altfel, numele lui Dimitrie Cantemir era citat mai departe chiar în textul scrisorii : « *Istoria lui Carol XII* mi-a impus să citesc cîteva lucrări istorice cu privire la turci. Am citit între altele, de curînd, *Istoria Otomană* a Principelui Cantimir, voevod al Moldovei, scrisă la Constantinopol. Nici el nu găseşte de cuviinţă, nici



https://biblioteca-digitala.ro

vreun autor turc sau arab (dintre cei pe care Cantemir i-a consultat, *n.n.*) să respingă măcar povestea Irenei. El se mulţumeşte să-l înfăţişeze pe Mahomet ca pe cel mai înţelept principe al vremii sale, ne face să vedem că Mahomet luînd cu asalt, datorită unei neînţelegeri, jumătate din Constantinopol şi primind-o pe cealaltă prin învoială, a respectat cu religiozitate tratatul şi a păstrat cele mai multe dintre bisericile din această cealaltă parte a oraşului, care dăinuiră trei generaţii după dînsul. Dar că ar fi vrut să ia în căsătorie pe o creştină, că ar fi gîtuit-o etc., iată ce nu s-a imaginat niciodată pe vremea lui ».

Dîndu-şi seama probabil că a împins critica prea departe şi obligat de limitele realismului psihologic, etnologic şi istoric din propria-i creaţie, Voltaire încheia consolator : « Ceea ce spun aici, o spun ca istoric, nu ca poet ». Fiindcă în fond e vorba de o prejudecată moştenită (« Unde ar mai fi Virgiliu şi Homer dacă i-am şicana pentru faptele narate ? »). Căci « o prejudecată ajunge — adăoga Voltaire nu fără ironie — pentru un pictor sau un poet ». Şi conchidea în numele concepţiei clasice asupra teatrului, al cărei prizionier rămăsese practic el însuşi, deşi teoretic se alătura « modernilor », că « un neadevăr care oferă în teatru o ocazie frumoasă (une belle situation) e preferabil în acest caz tuturor arhivelor din univers, el devenind adevărat pentru mine ».

Interesant este că aprecierile laudative din final despre « rolul agăi de ieniceri şi situaţia tot atît de frapantă pe cît de nouă şi îndrăzneaţă a lui Mahomet ridicînd pumnalul asupra unei metrese de care e iubit », veneau în flagrantă contradicţie cu condamnarea răscoalei de sub conducerea aceluiaşi agă sau uciderea sălbatecă a creştinei Irena, ca desfigurînd istoria şi falsificînd personalitatea unui suveran chibzuit, învăţat şi tolerant. De altfel, moartea Irenei atît de « nouă şi îndrăzneaţă » fusese caracterizată anterior drept o poveste pe care « douăzeci de alţi scriitori au copiat-o » înaintea lui La Noue. Iar spiritul ascuţit al lui Voltaire nu putea să nu sesizeze similitudinile dintre scena uciderii ei de către Mahomet şi scena centrală din propria sa tragedie *Zaïre* unde sultanul Orosman al Ierusalimului ucidea cu propria-i mînă, din gelozie şi pentru trădare, pe tînăra sa iubită creştină. Ceea ce aruncă încă o umbră asupra sincerităţii elogiilor aduse actorului dramaturg.

Oricum ar fi, relaţiile amicale stabilite de Voltaire cu acesta prin lectura lui *Mahomet II* şi corespondenţa din 3 aprilie 1739 îl vor hotărî un an mai tîrziu pe marele scriitor să-l recomande regelui Frederic al II-lea al Prusiei pentru organizarea teatrului Curţii sale. În scrisoarea trimisă lui La Noue din Bruxelles, la



https://biblioteca-digitala.ro

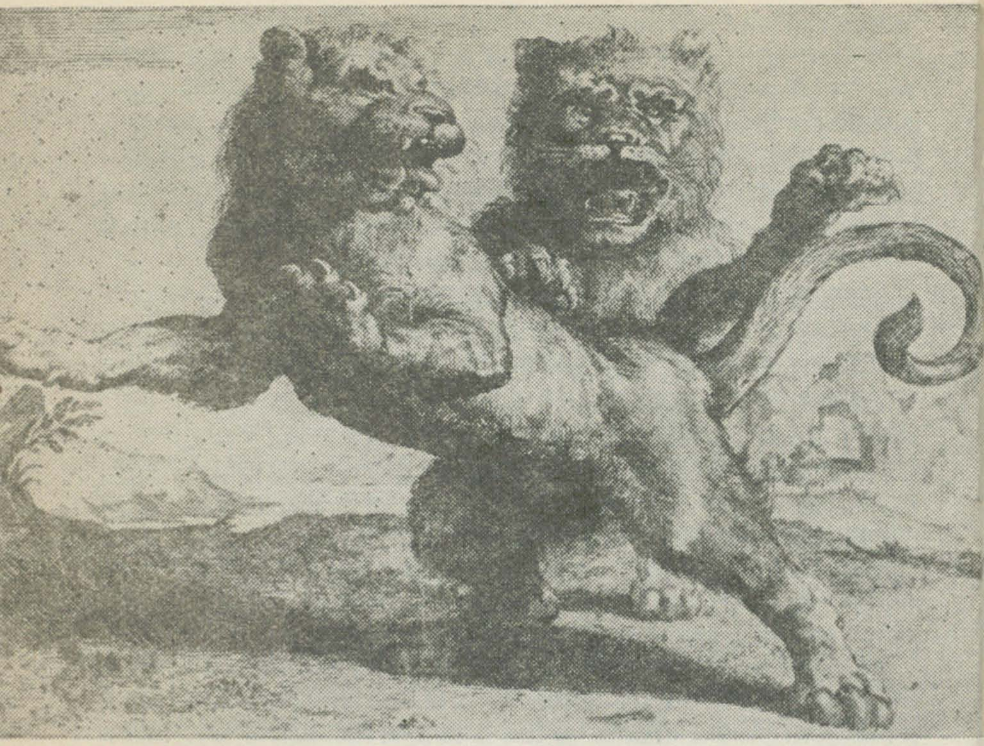
20 august 1740, îi descria în acest scop Berlinul ca o viitoare Atenă, iar pe rege drept un emul al lui Pericle (cu un an înainte numele marelui atenian fusese invocat în legătură cu personalitatea altui « principe luminat », românul Dimitrie Cantemir în corespondenţa lui Voltaire cu fiul acestuia). Frederic însuşi, după ce îşi arătase, la 6 octombrie 1740, faţă de scriitorul francez, nerăbdarea de a-i citi noua piesă (« Cher Voltaire, sans *Mahomet* / il n'est point de plaisir parfait ») îl anunţa că a hotărît să-l angajeze pe « acest comedian, autorul lui *Mahomet II* », de la începutul anului următor, cu o trupă corespunzătoare.

Tratativele au eşuat în cele din urmă lamentabil, dar numele lui La Noue şi al trupei sale din Lille se leagă de interpretarea lui *Mahomet* al lui Voltaire, cu ocazia premierei tragediei din 1741. A fost o izbucnire nemaipomenită de entuziasm din partea publicului, iar pentru Voltaire o victorie la fel de importantă ca aceea obţinută de Frederic la Modlitz, cum declara dramaturgul însuşi. Peste aproape un veac, piesa se reprezenta sub titlul *Fanatismul sau Mahomet proorocul* la Bucureşti, cu un succes similar, versiunea în versuri a lui Eliade-Rădulescu, cu un final original, contribuind la crearea scenei române moderne.

« Cei doi *Mahomet* ai noştri s-au îmbrăţişat la Lille », scria Voltaire lui Le Cornier de Cideville, referindu-se la colaborarea sa cu La Noue din 1741. Dar aşa cum observă un biograf, « cel al lui Voltaire l-a înăbuşit pe celălalt ».

Cît despre marea însemnătate pe care Voltaire însuşi a continuat să o acorde din punct de vedere teoretic scrisorii din 3 aprilie 1739 de care ne-am ocupat şi implicit lui Dimitrie Cantemir pe care se sprijinea informaţia sa, e suficient să amintim că multă vreme după moartea lui La Noue, cu numai doi ani înainte de sfîrşitul propriei sale vieţi, marele scriitor francez o reproducea prin excepţie, cu unele mici modificări, în cartea sa *Commentaire historique sur les oeuvres de l'auteur de la Henriade*, apărută anonim la Geneva în 1776.

https://biblioteca-digitala.ro



Lei în atac: gravură de Rubens (Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei RSR)

https://biblioteca-digitala.ro

CORNEL MIHAI IONESCU

# SUFLET-TRUP ca tensiune barocă, în gîndirea lui CANTEMIR

Se suprapun, în scrisul lui Cantemir, sub acelaşi înveliş « somatic », trei « întrupări », istoric diferite, ale Barocului. Cea mai arhaică reprezintă stilul asianic al patristicii, care corespunde, după Eugenio D'Ors în *Lo barroco*, unei fuziuni între specia « alexandrină » şi cea « pelagiană » a barocului. Nivelul intermediar este cel al fazei tîrzii, « cosmopolite », a goticului « înflăcărat ». Nivelul, care în mod paradoxal este cel mai greu de captat deşi cel dintîi în succesiune istorică, reprezintă barocul epocii lui Cantemir, cel pe care, printr-o restricţie excesivă, Eugenio D'Ors îl numeşte « tridentin » sau « iezuit ». Sub diafragma aceleiaşi literalităţi, aceste niveluri palpită încă de o viaţă independentă. Descinse din rigoarea categorială şi din permanenţa aceluiaşi arhetip, ele se scaldă în climate temporale felurite, asemeni arborescenţelor unui neverosimil organism polimorf. Înţelese ca straturi succesive ale unei decantări în etape istorice a semnificaţiilor eterne ale stilului, ele convertesc în mod fatal textul lui Cantemir într-un imens palimpsest. În acest caz, lectura devine un itinerariu arheologic care traversează profunzimea atopică a acestor niveluri implicate într-o aceeaşi diafragmă somatică; hermeneutica se transformă, mai mult decît în înaintare, în regresiune către nivelul cel mai arhaic al heterocroniei, cu scopul de a-l fixa ca « dominantă » a unei eventuale armonii semantice.

* Fragment dintr-un studiu mai amplu.



https://biblioteca-digitala.ro

în implicația heterocronă, prin care ele pot exista în același stilem, un strat nu poate fi identificat și fixat direct ci numai ca efect de refracție printr-un alt strat care refuză mediația, coagulînd înțelesul într-o densitate opacă și adesea ostilă lecturii. Într-o asemenea scriitură, lectura nu mai provoacă « sciziunea » literalității ci încearcă să exorcizeze, prin acuitatea și precizia operației, această « épaisseur » pe care straturile o opun unul față de celălalt. Lectura mediată o convertește într-o transparență care eliberează stratul următor fără a-l determina să adopte o ipostază inaccesibilă. *Barocchus trifrons* este un Proteu subtil ale cărui chipuri (același, diferențiat prin anamorfoză în trei ipostaze) se implică asemeni straturilor unui palimpsest. În fața acestei fizionomii-scriitură, singura strategie eficientă ne sugerează să citim un chip numai pentru a-l putea contempla și înțelege pe cel următor.

Gîndirea lui Cantemir sugerează o formulare mai suplă, o articulare mai puțin conceptuală și mai marcat organică a raporturilor dintre *logos*, *ethos* și *pathos* decît aceea, excesiv de sumară, pe care, poate din necesități de clasificare tipologică, Eugenio D'Ors o deduce din concepția unui Romano Guardini. Nu poate fi vorba, de bună seamă, de o tricotomie ci de o polaritate între termenii căreia cel de al treilea element încearcă să realizeze « dreapta cumpănire ». Pentru a o asigura efectiv, acest element trebuie să fie marcat de un anume « bifizism », adică de posibilitatea de a participa, deopotrivă, la natura celor două valori extreme. Or, *logosul* și *pathosul* reprezintă valori « pure » în timp ce *ethosul* vădește o bivalență care îl consacră ca termen mediu care echilibrează și dă configurație acestei tensiuni. Cu alte cuvinte, nu putem vorbi numai de o implicație univocă, a *pathosului* în *ethos*, cum afirmă Romano Guardini și Eugenio D'Ors, ci de posibilitatea unei implicații reciproce a celor două valori în circumstanțe diferite. Prin urmare, opoziția tipologică se stabilește mai curînd între *logos* și *pathos*, înțelese ca valori « pure ». În această relație, *ethosul* înseamnă mai mult decît o valoare în sine, deschisă ambelor extreme; ea reprezintă însăși posibilitatea raportării lor și acest raport însuși care trebuie fără încetare reformulat.

Este de la sine înțeles că numai sub aspect conceptual putem vorbi de « opoziție» între *logos* și *pathos*; din punct de vedere vital, în circularitatea unei culturi, acestea se implică asemeni funcțiilor unui organism. În virtutea acestui fapt, dubla natură a *ethosului* impune distincția a două niveluri în cuprinsul sferei lui.

În culturile de tip clasicizant, definite prin preeminența logosului, nivelul explicit al *ethosului* este de natură logică iar cel implicat reprezintă însuși *pathosul* atenuat și disciplinat în forma unui nucleu secret de fervoare.

În culturile de tip baroc, marcate de supremația *pathosului*, expresia explicită a *ethosului* este de substanță patetică. Cea implicită concentrează fermitatea și rigoarea *logosului* care organizează structurile vieții morale nu prin coercițiune exercitată din exterior, cum se întîmplă în primul caz, ci prin emanație din interior.

Dacă acceptăm distincția făcută de Eugenio D'Ors între « gîndirea logică » și « gîndirea patetică », distincție care ne propune opțiunea între un pleonasm și o

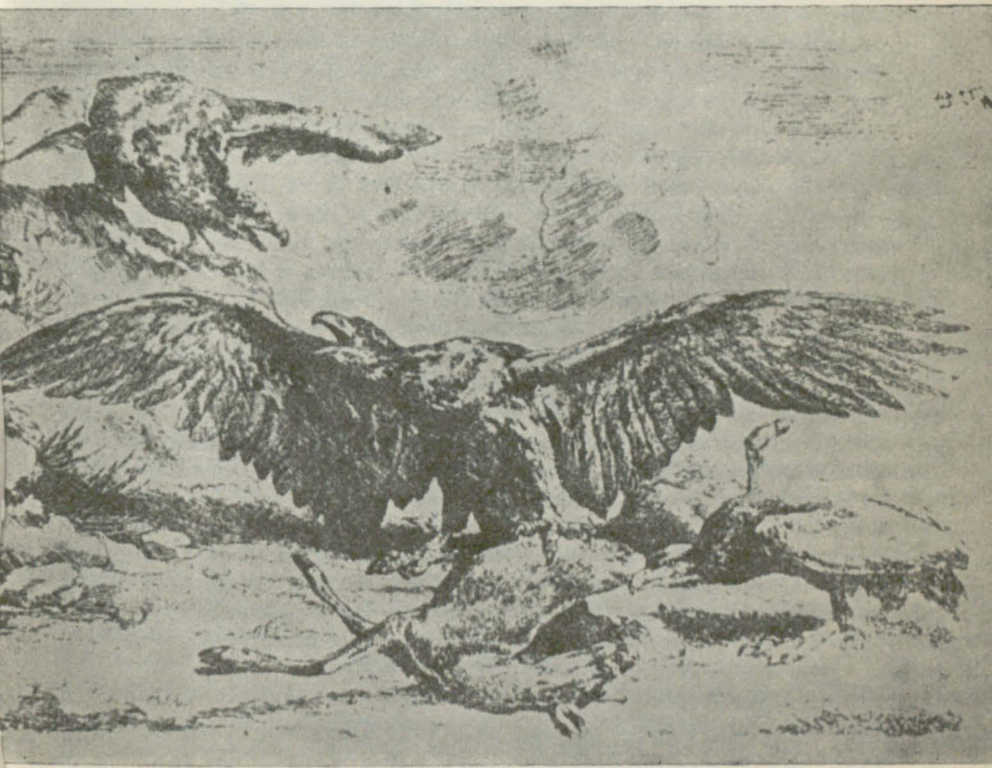


https://biblioteca-digitala.ro

contradicție în termeni, cu atît mai îndreptățită ni se pare complementaritatea *ethosului* patetic cu cel logic, adică a celor două forme în care se manifestă paradoxul *ethosului* în sine. Acest paradox afirmă că în virtutea unor rațiuni supreme de echilibru al valorilor și a implicației de tip organic în care se află în cuprinsul unei culturi, *ethosul* patetic se dezvoltă în jurul unui nucleu logic în timp ce *ethosul* logic cristalizează în jurul unui nucleu patetic.

Acțiunea dictată de *ethosul* logic este coerentă și sistematică; ea tinde către dobîndirea stării de apathie. Pentru aceasta, stoicismul, care face din ataraxie principiul suprem al existenței, fiind astfel morala clasică prin excelență, reprezintă numai o componentă atenuată a eticii lui Cantemir și a barocului în general.

Păsări de pradă, gravură de Peter Boel (secolul XVII).



https://biblioteca-digitala.ro

Germenii « gîndirii patetice » pot fi identificaţi într-o veche dicotomie a surselor şi formelor cunoaşterii aşa cum o stabilesc Platon (în dialogul *Fedon*) şi Aristotel (în *Etica nicomahică*, X, 7,2). Ei disting un mod de cunoaştere prin *nous* — *noisis*, care reprezintă intelectul intuitiv şi unul prin *logos*, care este cunoaşterea discursivă dobîndită cu ajutorul raţionamentului silogistic. Cunoaşterea « noetică » aparţine ordinei revelaţiei întrucît presupune contactul nemijlocit dintre conştiinţă şi demiurg. Adevărul « simplu » şi total oferit de ea se vădeşte în mod instantaneu subiectului care, sub fluxul lui şi în faţa irumpţiei lui necondiţionate, devine receptacol şi vas de elecţiune. Adevărul raţional este mediat şi « compus » pentru că se constituie în durată ca aproximare infinită a unei semnificaţii supreme nicicînd atinse. El este elaborat prin aplicarea unei tehnici gnoseologice de a cărei sistematizare se ocupa îndeosebi logica formală. Dicotomia platonică reprezintă, în mod virtual, o ierarhie între termenii căreia, sub influenţa gîndirii teozofice, Cantemir va institui un conflict fără soluţie. Textul cel mai revelator pentru antiintelectualismul baroc al filozofului este *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago* (Imaginea cu neputinţă de reprezentat a ştiinţei prea sfinte.). Aici distincţia între logic şi noetic, făcută de gînditorii greci, devine o fisură gnoseologică între adevărul unei revelaţii care este improbabil că se va produce şi cel dobîndit prin mijloace care îndepărtează conştiinţa de esenţa lucrurilor. « Ştiinţa sacrosanctă » reprezintă în concepţia lui Cantemir însăşi cunoaşterea edenică acordată primului om în clipa Facerii în forma « luminii imateriale » care inundă conştiinţa şi o instăpîneşte asupra unui adevăr total. Ea consacră participarea conştiinţei la substanţa acestui adevăr. Păcatul originar va întrerupe această stare de graţie. Ca o consecinţă a lui, primul om pierde lumina paradiziacă: substitutul « natural » al acesteia, « raţiunea senzitivă », va însemna mai curînd o promisiune etern amînată de adevăr decît mijlocul sigur de a-l dobîndi. Fisura pe care Cantemir o situează între « nous » şi « logos » reprezintă, prin urmare, reflexul gnoseologic al căderii din universul substanţei în cel al relaţiei, în care raţiunea discursivă cunoaşte adevărul prin înscrierea ei în reţeaua inextricabilă de raporturi ce alcătuiesc realitatea fenomenală. *Logosul* este rezultatul căderii din *nous*. În centrul antiintelectualismului baroc se află sentimentul acestei condiţii provizoriii a raţiunii în care, în urma unui dezastru suprem, a « căzut » conştiinţa.

În viziunea teozofică, a cărei influenţă asupra gîndirii lui Cantemir este incontestabilă, adevărul noetic este perceput ca « lumină difuză » care inundă conştiinţa într-un instantaneu de graţie. Această « infusum inextinguibile lumen » despre care vorbeşte în *Compendiolum universae logices institutionis* (Mic compendiu al ştiinţei logicii generale) şi pe care textele sacre o conţin într-un receptacol de imagine criptică este intuită, din cuprinsul universului relaţiei, numai prin mediaţia paradoxului.

Gradul suprem al reflectării constă într-un narcisism transcendent, într-o autoscopie a Logosului întors în sine (în aceasta constă, însăşi esenţa *Nous*-ului) şi, în aceeaşi măsură, în închiderea ciclului ontologic al creaturilor pe care oglinda demiurgică le captează şi le readuce, sublimate prin reflectare, la creator. Alegoria lui



https://biblioteca-digitala.ro

Cantemir pune în evidență această ierarhie a gradelor specularității, ca și circularitatea care definește orice reflectare. Ea explică paradoxul « luminii difuze » al cărui flux continuu (inextinguibile) se comportă nu ca epifanie ci ca iminență etern amînată și ca refuz al epifaniei întrucît se resoarbe în sursa ei prin chiar actul care o emană.

Deosebirea dintre reflectarea logică și cea noetică se convertește, din punctul de vedere al duratei, în opoziția dintre proces și instantaneu, dintre istorie și « eternul acum ». În opusculul intitulat în spirit « misologic » *Logica inutilis*, filozoful flamand Jean Baptiste Van Helmont, a cărui influență a marcat în mod decisiv o anumită etapă a gîndirii lui Cantemir, exprimă această deosebire în opoziția dintre *inventio* și *demonstratio*. Rațiunea nu elaborează un adevăr propriu ci se limitează la demonstrarea adevărului creat de intelectul intuitiv (non tam ad inveniendum scientiam quam ad demonstrandam inventame). Cu alte cuvinte, ea desfășoară în durată, cu ajutorul formelor « compuse » ale raționamentului discursiv un instantaneu noetic. « Invenția » acestuia, în care se exercită funcția cu adevărat creatoare a gîndirii, reprezintă rezultatul lucrării intelectului care întrunește în concepția teozofului flamand atributele cunoașterii absolute (intellectus in se (sit) totus purus, simplex, unicus et individus.).

Dar opoziția dintre un adevăr impur (cu substrat empiric), « compus », heterogen și divizibil ca acela pe care îl oferă « rațiunea senzitivă » și unul pur, simplu, omogen și indivizibil, așa cum o stabilesc Van Helmont și Cantemir, reconstituia dualitatea sufletului și a trupului pe care Socrate o descrie în *Fedon* cu o vehemență în care presimțim iminența morții : « Cercetează acum, Kebes, dacă din tot ce-am spus nu urmează că sufletul este în cea mai mare măsură asemenea cu ce este nemuritor, inteligibil, simplu indisolubil, veșnic, identic cu sine; corpul în totul asemenea cu ceea ce este omenesc, muritor, sensibil, multiform, supus descompunerii, veșnic, schimbător niciodată identic cu el însuși » (80 a-b)

În viziune socratică moartea reprezintă descompunerea celor « compuse » (« Oare descompunerea unui lucru în același chip în care s-a compus nu e încercarea la care sînt supuse cele ce se fac prin compunere sau sînt compuse de la natură ? Și dacă există lucruri necompuse nu-s tocmai acestea singurele care n-au parte de prefacerea permanentă ? » *Fedon*, 78 b-c) Sufletul, simplu în mod natural și prin urmare indestructibil, este nemuritor. Analogia dintre dicotomia socratică (suflet-trup) și cea teozofică (« rațiune senzitivă » — intelect intuitiv) explică neîncrederea în adevărul rațional prin natura lui « compusă » deci decompozabilă și pieritoare iar identificarea dintre *nous* și funcțiile sufletului prin alcătuirea « simplă » a lor.

Cunoașterea noetică presupune o percepere imediată și totală a esențelor tocmai în virtutea « asemănării desăvîrșite dintre sufletul nostru și esența lucrurilor. . . » în ce privește existența lor mai înainte ca noi să ne fi născut (*Fedon*, 7b).

Cunoașterea logică, a « trupului » este efemeră ca însăși obiectul fenomenal pe care îl cercetează; cunoașterea noetică, a « sufletului », reprezintă o stare de



https://biblioteca-digitala.ro

participaţie la permanenţa şi veşnicia esenţei lor: « Dimpotrivă (spre deosebire de cunoaşterea senzorială) spune Socrate, cînd sufletul cercetează ceva el însuşi, merge spre ce este curat, veşnic, nepieritor, neschimbător şi, întrucît este de aceeaşi fiinţă cu această esenţă, rămîne statornic lîngă ea, cît poate sta aşa de la sine şi pentru sine. Atunci pe de o parte rătăcirea lor încetează, pe de alta el se păstrează mereu ca şi cele ce rămîn aceleaşi, ca unul care s-a împărtăşit din esenţa lor. » (*Fedon*, 79 d).

Acest secret scenariu platonic devine evident în *Venatio scientiarum*, alt opuscul al lui Van Helmont, care conţine disputa dintre suflet şi raţiune concepute ca surse ale cunoaşterii. *Raţiunea-Animus* sublimează substratul senzorial şi empiric al cunoaşterii trupeşti şi desfăşoară adevărul ei relativ în discurs silogistic. *Anima* percepe intuitiv semnificaţiile noetice şi le proiectează în imagini instantanee fără echivalent raţional.

În acest sens, păstrînd implicaţiile alchimice pe care Carl Gustav Jung le conferă tensiunii dintre *Animus* şi *Anima*, putem interpreta « divanul » lui Cantemir şi ca expresia unei dicotomii gnoseologice. « Giudeţul sufletului cu trupul » reprezintă, în această lumină, conflictul între cunoaşterea noetică şi cea logică reflectat îndeosebi în planul vieţii morale. Etica agonică promovată de Cantemir are ca sursă iniţială un conflict intim de ordin cognitiv. De aceea, mai mult decît o « psihomahie », *Divanul* mi se pare a ilustra o gnoseomahie caracteristică, prin excelenţă, gîndirii patetice a omului baroc.

Dicotomia socratică descrisă în « Fedon reapare » în « Divanul » lui Cantemir sub forma contrastului dintre « ochiul trupesc » şi « ochiul sufletesc ». Cel dintîi este prin excelenţă, organul cunoaşterii empirice, al extroversiunii prin care conştiinţa naufragiază în lucruri, la o distanţă infinită de prototipuri, adevăratul obiect al cunoaşterii. Cel de al doilea simbolizează autoscopia sufletului, circularitatea lui narcisistă, omologă cu cea a Logosului, ceea ce explică participaţia lor întru substanţă şi în consecinţă posibilitatea cunoaşterii « sufleteşti » a arhetipurilor. Mai mult, Cantemir pune în evidenţă cu remarcabilă subtilitate, inversiunea de sensuri temporale pe care o implică gnoseologia platonică. Dacă orice cunoaştere este reminiscentă, anamneza devine o formă a divinaţiei. Reactualizarea celor ce au fost înseamnă previziunea celor ce nu sînt încă. Speranţa este chipul « animat » al nostalgiei. Viitorul reprezintă un trecut absolut, de dinainte de timp, în neîncetată expansiune. « Nu celea ce trupul vede, scrie Cantemir, ce celea ce sufletul priveşte, acelora nedejduieşte. Aşijderea, cu toată inima şi cu tot sufletul silitoriu fii, ca nu cumva celea ce trupăscul ochiu văd să le crezi şi lor să te nădăjduieşti, ce cela ce sufletescul ochiu prin credinţă le mai dinainte, pînă a nu fi vede şi le cunoaşte. Căci de vei toate cu vederea cerca şi apoi să le crezi, aceasta în mare păcat şi mai vîrtos în tăgăduirea dumnădzăiască te va aduce. . . Iară fiii veacului acestuia acele ce numai cu ochiul trupului privesc, acelea cunosc şi cu aceasta ei înde ei înţelepţi şi cunoscători să fie li se pare » (*Divanul*, II, 66).



https://biblioteca-digitala.ro

În această circularitate a timpului noetic, în care viitorul reprezintă o efigie a trecutului, cunoaşterea se desfăşoară ca o extensie infinită a centrului conştiinţei, a « ochiului sufletesc » care tinde să se identifice cu obiectul cunoaşterii, « sfera infinită » a lui Anobius şi a întregii gîndiri patristice. Paradoxul acestei reprezentări culminează prin intuiţia că, în plan psihic, infinitul este utopic şi că emblema lui inconceptibilă reprezintă o noemă, punctul infinit.

Un factor important care a consolidat tendinţa psihologică în baroc este reprezentarea gîndirii sub specia organicului şi a proceselor vitale. Adevărul noetic este perceput ca « simplu »; şi omogen, într-o indiviziune proprie integrităţii unui organism viu. Dimpotrivă, adevărul logic este « compus » şi heterogen, rezultat fie din mecanica infinitizimală a decantării materialului empiric fie din articularea mecanică a unor segmente inerte a căror agregare nu dobîndeşte supleţea unui sistem vital. Intelectul intuitiv cunoaşte prin impulsiuni şi « trăire » organică; logica aplicată ca *organon* în sens aristotelic deduce adevărul prin automatisme de tip mecanic.

În *Sacrosanctae scientiae*, Cantemir « dispreţuieşte toate maşinaţiile raţiunii » într-un sens care opune în mod radical atitudinea lui gnoseologică tradiţiei « artei logice » bazată pe combinatoria mecanică a formelor pure ale silogismului, aşa cum s-a dezvoltat de la Raymundus Lullus, la Pascal şi Leibniz. Disjuncţia organicului şi a mecanicului aplicată în sfera logică precizează o dicotomie care exista numai virtual în logica aristotelică şi în dezvoltările principalilor săi comentatori. « Logica, scrie Cantemir în consens şi, de data aceasta cu Van Helmont, se împarte în naturală (care depinde de natura noastră) şi artificială, pe care în cea mai mare parte o avem moştenire dela Aristotel » (*Compendiolum*, i, 1, 4)

Logica naturală constă în evidenţa intelectuală dobîndită spontan în virtutea organizării noastre fireşti; ea reprezintă acea facultate distribuită în modul cel mai echitabil pe care Descartes o numeşte « bunul simţ », în fraza liminară a *Discursului asupra metodei*. În *Compendiolum universae logices institutionis*, opusculul care redescoperă « utilitatea » logicii şi funcţia ei esenţială în ansamblul proceselor cunoaşterii, Cantemir tinde să stabilească o articulaţie şi o continuitate aproape organică între cele două forme ale logicii.

În schimb, Van Helmont, care i-a sugerat distincţia lor, o adînceşte în mod radical; în virtutea ei, logica devine un sistem închis şi autofag în care « dialectica » silogismului anulează « lumina » naturală, iar Logica pur formală devoră ceea ce ar trebui să sistematizeze şi să fortifice. În această agresiune a mecanicului asupra organicului în sfera logicii, « spiritul organic » al gîndirii barocului traversează momentele cele mai convulsive.

https://biblioteca-digitala.ro

Templul lui Zeus din *Olympia*, figură din frontonul occidental (secolul V a. e.

Corpul şi fecundele sale valenţe dinamice, — ax substanţial de referinţă şi cîmp al multiplelor interferenţe dintre arte şi tehnologii în sînul societăţilor umane, de ieri şi astăzi, constituie, în paginile ce urmează, subiectul unei dezbateri deschise, pusă omagial de *Secolul 20* sub semnul Anului mondial al populaţiei.

The body and its fertile dynamic potentialities at the heart of human societies, past and present, — an essentiaal reference point and a crossroads as well for the multiple play of influences involving arts and technologies, — is the object of the following debate which *Secolul 20* dedicates to the World Year of Population.

https://biblioteca-digitala.ro

# CORPUL UMAN

## VALENȚE CONTEMPORANE
## ALE UNUI LIMBAJ FUNDAMENTAL

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# CORPUL UMAN
# VALENȚE CONTEMPORANE ALE UNUI LIMBAJ FUNDAMENTAL

Dan Hăulică, Matila Ghyka, Erwin Panofsky

Corpul ca mijloc de expresie

Corpul-semn, Corpul ca metaforă socială

Geografia trupului: James Joyce Ulysses

Teatrul și semiologia corpului

Meyerhold, Artaud, Living Theatre

Dansul, redimensionare a corpului

O proză a funcțiilor vitale

Tipare și variațiuni în analiza trupului uman

De la frontonul din Olympia la Body Art

7 planșe, 100 de imagini

◀ Muzeul din Olympia, ceramică, secolul V a.e.

https://biblioteca-digitala.ro

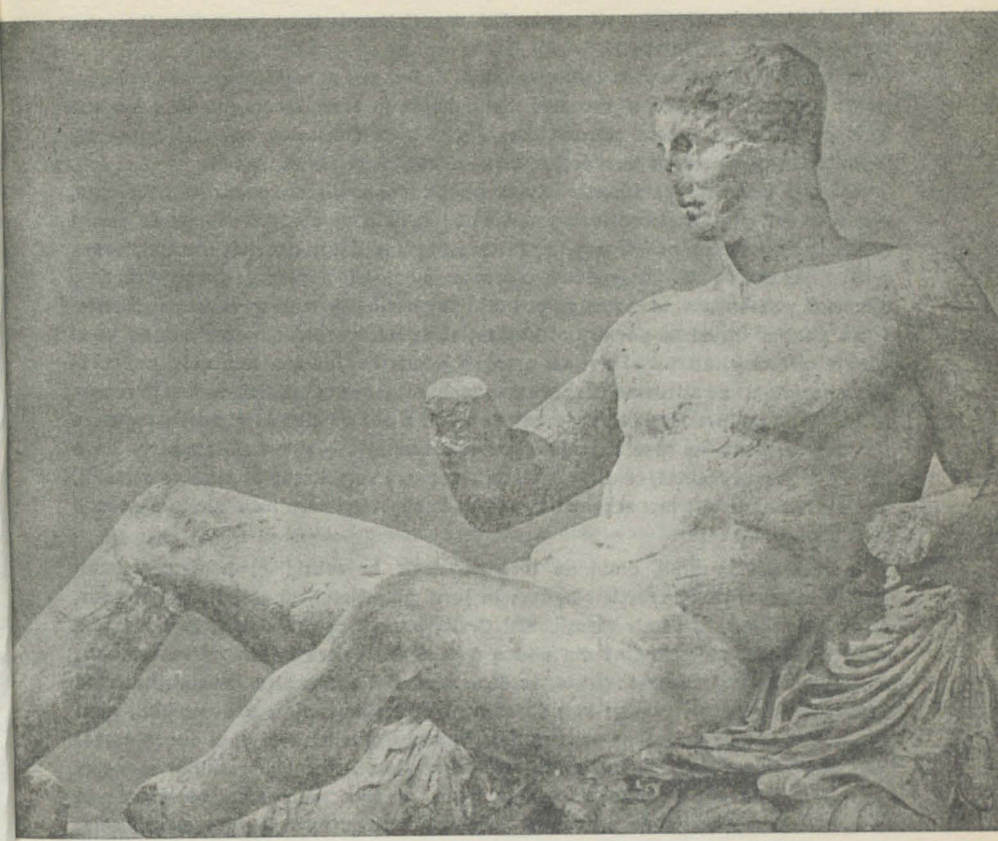
DAN HĂULICĂ

# DIMENSIUNI ALE UMANISMULUI
# CORPUL — DÉFENSE ET ILLUSTRATION

« Ce-mi pasă de ceilalţi oameni, eu sînt frumos », exclamă un tînăr, într-un dialog de Xenophon. Există, în cultura corpului, un pericol de recluziune egoistă, de indiferenţă culpabilă faţă de semeni. Dar nu asta însemna îndeobşte, în Grecia veche, cultul frumuseţii. Era dimpotrivă, în jurul trupului, o veghie, şi civică şi sacrală, ca în preajma unui tezaur minunat, care interesa în chip solemn întreaga obşte. Dacă dintre atleţii care o reprezentau la Jocuri, la Olympia, se întîmpla ca vreunul să trişeze, să încerce a cîştiga fraudulos, aceea care ispăşea, prin grele amenzi, era cetatea; din care amenzi se înălţau monumente, statui pentru Zeus, de aramă, ale căror baze le ghiceşti şi astăzi în Incinta Sfîntă. Solidară cu însăşi conştiinţa de sine a cetăţii, mîndria trupului frumos se înfăţişa, la Greci, dincolo de estetism şi de resorturile simplei sensualităţi: ca un semn grav, inalienabil,



https://biblioteca-digitala.ro



de civilizaţie. Thucydide, reflexivul Thucydide, consemnînd etapele ce-i disting pe Heleni de Barbari, marchează, pentru înțelesul ei *civilizator*, data la care nuditatea devine regulă, în Jocurile Olympice.

Cu entuziasmul pe care-l punea în restaurarea atitudinilor superbe, a gesticulației antichizant eroice în care își drapa contemporanii, neoclasicismul crezu că poate impune și nuditatea, drept cel mai radical din travestiuri: Napoleon se trezi gol în statua lui Canova, și, oricît de ambițios, cezarismul lui nu reuși să guste o astfel de abruptă asimilare cu anticii.

Nu toată antichitatea dealtminteri gîndea exact ca Hellada, în Roma patriarhală se auziseră voci puritane care condamnau drept decadență nuditatea atleților greci; deși tocmai Sparta, model de aspră disciplină pentru lumea veche, era cea mai



https://biblioteca-digitala.ro

consecventă în francheţea nudă a corpului; autorizîndu-le şi pe femei să se înfrunte, aproape goale, în întreceri.

Nimic mai direct decît trupul uman, mai firesc, mai nemijlocit prezent în experienţa noastră concretă; şi totodată nicïunde, ca în acest motiv, nu este loc mai mult pentru relativitatea convenţiilor. Astfel încît fizicitatea cea mai declarată, intimitatea manifestă cu corporalul este, şi ea, întotdeauna, *istorie*.

De aici interesul paradoxal, iritant pe cît de fertil, al temei: motivul care, vreme de milenii, a fost considerat emblemă infailibilă de absolut, semnal de aprigă voinţă supra-istorică, *nudul*, este, el, în chip profund dator istoriei; *inatural*, vreau să spun departe de a se lăsa redus la o constantă *naturală* a ideaţiei; dimpotrivă, de o complexă variabilitate, în raport cu ţesutul unor nesfîrşite medieri suprastructurale·

La punctul însuşi de pornire al civilizaţiei, la stadiul paleoliticului, unde te-ai aştepta ca lucrurile artei să fie mai omogen « fireşti », funcţionează deja, neprevăzute diferenţieri de atitudine în abordarea realului; şi se anunţă aici, curios, în raport cu trupul uman, premisele unei *convenţionalizări* a observaţiei. În picturile rupestre din magdalenian — la nivelul aceluiaşi strat cronologic — animalele au parte de o tratare fulgurant realistă, cu un scrupul de autoritară veracitate; în timp ce oamenii, cînd apar, sînt infinit mai schematici, reduşi la abrevieri care n-au nicicum aceeaşi persuasivă pregnanţă.

În strategia imaginii, omul nu interesa decît în subsidiar; pentru artistul-vînător al cavernelor, creaţia se rotea în jurul animalului, el trebuia magic adus, pe calea imaginii, în bătaia săgeţii. Mai tîrziu, pentru pricini opuse, în Asiria, de pildă, în Persia, ne întîmpină din nou o netedă denivelare în cîmpul realismului: animalele sînt mai acut adevărate, *Leoaica murind* şi atîtea alte imagini, ilustrînd implacabilele vînători regale; faţă de oameni care sînt victima protocolului, mari păpuşi frizate, sub parasoluri ornamentale, supuşi frontalităţii ca unui destin curtenesc. Sub semnul magic, omul nu interesa destul; sub semnul ierarhiilor autocratice ale Orientului, el interesează prea mult, cu prea specializată reverenţă: ca un artificial compendiu de convenţii. Realismul artistic nu ţine, simplu şi placid, de un nivel istoriceşte dat al cunoaşterii, el e, înainte de toate, un fapt de opţiune, o morală a adevărului.

Morală ce are de luptat cu atîtea mecanisme social inhibatorii, cu atîtea inerţii subreptice, menite a insinua convenitul în ceea ce tocmai îl neagă fierbinte. O voinţă de adevăr fără de contrafaceri izbucnise în arta Egiptului antic, în vremea faraonului Ekhnaton, cel care încercase a revoluţiona structurile credinţei ca şi ale politicii, statuînd o religie aproape franciscană a prieteniei dintre om şi elemente. Mulajele găsite în atelierele de sculptori şi tot ce ne-a rămas din arta epocii amarnite, a faraonului cu suflet de mare poet, probează un scrupul realist, un gust mai direct şi mai tandru al vieţii, o anume fluidă luxurianţă, unită cu un cert curaj al dezagreabilului, — în imaginile oficiale: suveranul cu un craniu prelung, cu un prognatism destul de acuzat al figurii, o siluetă mai degrabă ingrată, deloc



https://biblioteca-digitala.ro

eroică, pretinde să fie reprezentat ca atare, membre gracile şi abdomen bulbos, în scene care se vor mai degrabă cordiale, pline de o pitorească amenitate. Dar habitudinile protocolare şi obedienţa curtizană sînt aşa de îndărătnice, în acest Egipt al mileniului al II-lea a.e. încît, repede, ceea ce apăruse ca o ruptură revoluţionară e convertit în rigiditate aulică. Gustul provocator al caracteristicului devine, el, *canon*, şi demnitarii, care ţin să semene cu faraonul, încep să se supună unui suspect mimetism biologic în reprezentările artei; ei sînt prin simpatie burticoşi, cu membre subţiri şi cranii dolichocefale pînă la morbid ! Astfel de avataruri ale unui program de adevăr, redus la caricatural prin conformism solemn, îmi par concludente; imaginea omului nu poate fi separată de întregul aspiraţiilor care definesc, istoric, o structură socială.

În Grecia, în schimb, gestul artistului e socialmente susţinut, în tensiunea intelectuală care-i e proprie. Imaginea omului rezultă aici mai adevărată, mai radios, mai tînăr ca oriunde adevărată, pentru că în ea se concentrează setea de acuitate expresivă a artistului, dialogul lui încrezător cu lumea. Programul său lucid, de antropocentrie sistematică, vădeşte un viu curaj al inteligenţei ; rostind totodată mîndria de a cunoaşte şi de a plăsmui a obştii. Peste segregaţiile care blocaseră de atîtea ori explorările mai vechi, ale Orientului, Grecia adună în om, în gloria trupului, ca într-o inepuizabilă epifanie, îndrăznelile unui efort de aprehensiune totală a lumii.

Există, în arta antică, observase Winckelmann, — de la *Dioscurii* de pe Montecavallo la *Meleagru*, — imagini de tinereţe eroică, fiinţe sublime lîngă care simţi cum pieptul ţi se dilată, într-o respiraţie vastă. O asemenea senzaţie de vastitate, dincolo de lustrul mărunt al convenienţelor, regăsea, la rîndul său, A. W. Schlegel în tragedie, în *Hippolytul* lui Euripide, bunăoară, tainic iluminat de calmul imperturbabil al personajului, de austera lui puritate. Citea în Hippolyt, în frumuseţea lui eroică şi virginală, imaginea maicei sale, amazoana, şi răsfrîngerea, într-un muritor, a Artemidei.

Această laudă a antichităţii avea un înţeles polemic. A. W. Schlegel o îndrepta împotriva clasicismului francez, într-o celebră *Comparaţie* — din 1807 — *Între Phedra lui Racine şi aceea a lui Euripide*. Îi reproşa modernului « politeţurile fără sfîrşit, între persoane regale », gustul pentru politica meschină şi intrigile de curte; alterarea înţelesului poetic, laolaltă cu cenzura vitalităţii; acele interdicţii care alungă durerea fizică din artă şi simpatia pentru ea, chiar cînd e încununată cu o severă compensaţie morală. Cum Hippolyt moare pe scenă, la Euripide, în braţele lui Theseu, tot astfel Philoctet, pe care eseistul îl apără împotriva lui Lessing, îşi desfăşură, la Sophocle, suferinţa fizică în faţa spectatorilor, — cu o integritate a umanului, care nu se sperie că va răni gingăşia vreunei Curţi princiare: « Mă tem că modernii care au tratat subiectele tragice luate din antichitate le-au făcut adesea mai şocante, şi în fond mai atroce, în măsura în care le slăbeau efectul şi le poliseau suprafaţa ».



https://biblioteca-digitala.ro

Ne vin în minte, lîngă aceste rînduri, trădări mai grave încă decît aceea pe care ar fi săvîrşit-o Racine, obliterări de sens ale Helladei cu mult mai abuzive. Cînd s-a descoperit statua *Venerei din Arles*, replică a unei opere praxiteliene, Girardon, sculptorul regelui, însărcinat cu restaurarea, nu i-a adăugat numai braţe zeiţei, ci, dezinvolt, i-a estompat ansamblul corpului: prea gingaşul Louis XIV se arătase şocat la vederea coastelor şi a muşchilor statuii ! Îl contrariase vitalitatea ei robustă, era obişnuit să afle, în sculpturi, lustrul de ceară propriu îndeobşte acelui patrimoniu bastard, de replici şi de variante degradate, pe care veacul al XVII-lea îl botezase, indistinct, *l'Antique*: o sinteză convenţională, cu ale cărei aproximaţii Europa se mulţumea, parcă apărîndu-se de contactul direct cu imaginea însăşi a spiritului antic.

După exemplul Greciei, aşadar, interesul faţă de trupul uman devenise un test esenţial pentru arta europeană: un test de fidelitate faţă de ea însăşi. Dar bizuit, cum am văzut, pe esenţiale infidelităţi faţă de adevărul profund al artei hellene. Intim aderente la istoria întreagă a conştiinţei europene, nudul şi imaginea trupului uman comportă fatale deformări, — în trecerea printre prejudecăţi şi epoci. E un tipar de ideaţie, o veritabilă *forma mentis*, — nucleul originar nu-l poţi pe deplin degaja din chimia nesfîrşitelor metamorfoze pe care i le-au impus atîtea succesive suprastructuri. Astfel, alcătuindu-se istoric ca un agregat de aporturi şi elaborări intelectuale, corpul a devenit, în simplitatea lui înşelătoare — cea mai complexă sinteză a culturii noastre artistice.

De altminteri, în secolul al XV-lea, cînd studiul corpului uman a devenit fundamental pentru învăţămîntul artistic din Europa, — cînd Europa a intrat din nou în aria nudului — el era considerat, pentru artişti, o emblemă de *intelectualitate*, — la fel cu perspectiva. Erau forme ideale — a corpului, ca şi a spaţiului, rezultate ale meditaţiei savante. Pentru spaţiu, termenii sînt, ei înşişi, revelatori, — a subliniat-o Panofsky — perspectiva inventată de Brunelleschi se chema *perspectiva artificialis*, în opoziţie cu aceea *naturalis* sau *communis*, cu care operase arta de pînă atunci. În căutarea ei de proporţii, în studiul formei, anatomia angaja un element de idealizare geometrică, reacţionînd astfel, implicit, faţă de « naturalismul » goticului tardiv. În anatomie, ceea ce-i exalta în primul rînd pe artişti era faptul că mînuiau o *ştiinţă*, că se înălţau *intelectual*, pe această cale, hotărît, din cîmpul artelor mecanice către statutul, socialmente mai avantajoas, al artelor liberale. Umila, adamica prezenţă a trupului, a triumfat, în Renaştere, tocmai ca expresie a unui orgoliu, a unei ambiţii *intelectuale*.

Instaurat astfel, în practica artei europene, drept mod de analiză *intelectuală* a realului, nudul înseamnă, prin el însuşi, o apărare a artistului împotriva confuziei simpliste dintre artă şi viaţă. Cu doza de superioritate naivă pe care Zola o punea în teoriile sale estetice, romanul său *L'Oeuvre* îl face pe erou, pictorul Claude Lantier, să moară din tentativa lui de *nud* în viaţa reală. Romanul lui Zola, se ştie, l-a descalificat definitiv pe scriitor în ochii generaţiei impresioniste. Şi unde,



https://biblioteca-digitala.ro

dacă nu printre aceşti minunaţi pictori — mă gîndesc la Renoir —, se poate măsura mai bine distanţa pe care tabloul cel mai puţin trufaş o aşează totuşi, de netrecut, între model şi sine? La Cagnes, îmi amintesc, în atelierul lui Renoir, lîngă fotografiile înfăţişînd declinul lamentabil al pictorului, mi-a sărit în ochi o altă imagine, aceea a unei regăsiri afectuoase, peste decenii: vestita Gabrielle, servanta care-l pozase de atîtea ori — şi doamna Renoir trebuia să-şi aleagă servitoarele după felul cum pielea lor acroşa lumina — revenise acolo, după mulţi ani, măritată, cu un aer corect şi modest, nu fără o anume sfială burgheză. Zeiţa triumfal plămădită din sîngele unor fructe fără moarte se ruşina parcă de a a fi, în realitate, atît de tern oarecare, — atît de insipid departe de imaginea ei din pictură!

« Dar a vorbi despre nudurile lui Renoir, ca despre nişte piersici coapte, după care el n-avea decît să întindă mîna, înseamnă să uiţi — scrie Kenneth Clark, — lunga lui luptă cu stilul clasic »; lupta, tensiunea între acuitatea modernă a percepţiei şi rafinamentele robuste ale artei antice — de la bronzurile greceşti la Pompei. Abandonarea suprem animală a nudurilor lui Renoir, iradianta, mitologica lor elementaritate, închipuie o *sinteză*, în care se întîlnesc fratern şi Praxiteles şi Giorgione, şi Tiţian, Rubens sau Watteau: la termenul unei evoluţii care comportă o redefinire a picturii sale, în raport cu problematica veacului şi cu o moştenire de milenii. După cum ofranda de sănătate a acestor *nuduri* redefineşte parcă însăşi speţa noastră, dăruindu-i o pulsaţie grandios eugenică.

Tot ce, în artist, visează spre o viitoare magnifică umanitate este firesc mobilizat în această contemplare a trupului frumos. Gratuitatea aparentă a temei ascunde, dimpotrivă, un racord legitim la marile îngrijorări şi aspiraţii contemporane. De aici, de altminteri, opţiunea acestui număr de revistă, pus, în chip declarat, sub semnul Anului Mondial al Populaţiei, sub semnul marii dezbateri demografice pe care ţara noastră o organizează şi o găzduieşte.

Plenitudinea clasică, — şi clasică este, ireductibil, cultura trupului frumos — nu se atinge abolind livresc vitalitatea sau ignorînd pedant chemările concretului. Poussin nu se trăda pe sine cînd scria din Nîmes, în sudul Franţei, bunului său prieten Chantelou, — relevînd frumuseţea tinerelor fete pe care le întîlnea pe stradă, laolaltă cu eleganţa coloanelor din templul numit *Maison Carrée:* « Vu que celles-ci ne sont que de vieilles copies de celles-là ». « Acestea, — coloanele — nu-s decît cópiile vechi ale acelora »: ale trupurilor vii, ale tinereţii de acum şi de totdeauna. Încă Vitruvius postulase proporţiile corpului uman drept model pentru cel care înalţă edificii. Nu o curiozitate, aşadar, fără de consecinţe, ci un gînd mai temeinic traduc desenele rinascimentale în care arhitectura se mulează antropomorf, nava bisericii înfăşurînd desenul unui nud cu braţele planate, bunăoară la P. Cattaneo, sau capitelul, la Fra Giocondo, pus în relaţie, ca o diademă, cu proporţiile creştetului feminin: volutele făcînd un soi de ciorchini astuţioşi deasupra urechilor. Iar la o biserică ceva mai veche, realizată într-o piatră de un cenuşiu sever, la Viterbo — într-un oraş care pare a respinge orice facilă tandreţe —, te întîmpină un plan explicit în formă de inimă. Şi nu e vorba doar de accidente ataşante, dar paradigmele marii creaţii,



https://biblioteca-digitala.ro

în arhitectură, vădesc mereu, oricît de riguroase, o tensiune vitală, care organicizează geometria. E cazul Parthenonului, în primul rînd, unde, practic, toate liniile sînt incurvate, unde nici o orizontală și nici o verticală nu rămîne la această simplă existență abstractă; astfel încît stilobatul, de pildă, grație acestor incredibile rafinamente, cheamă în minte curbura atletică a unui piept, care se înalță liniștit în actul de a respira.

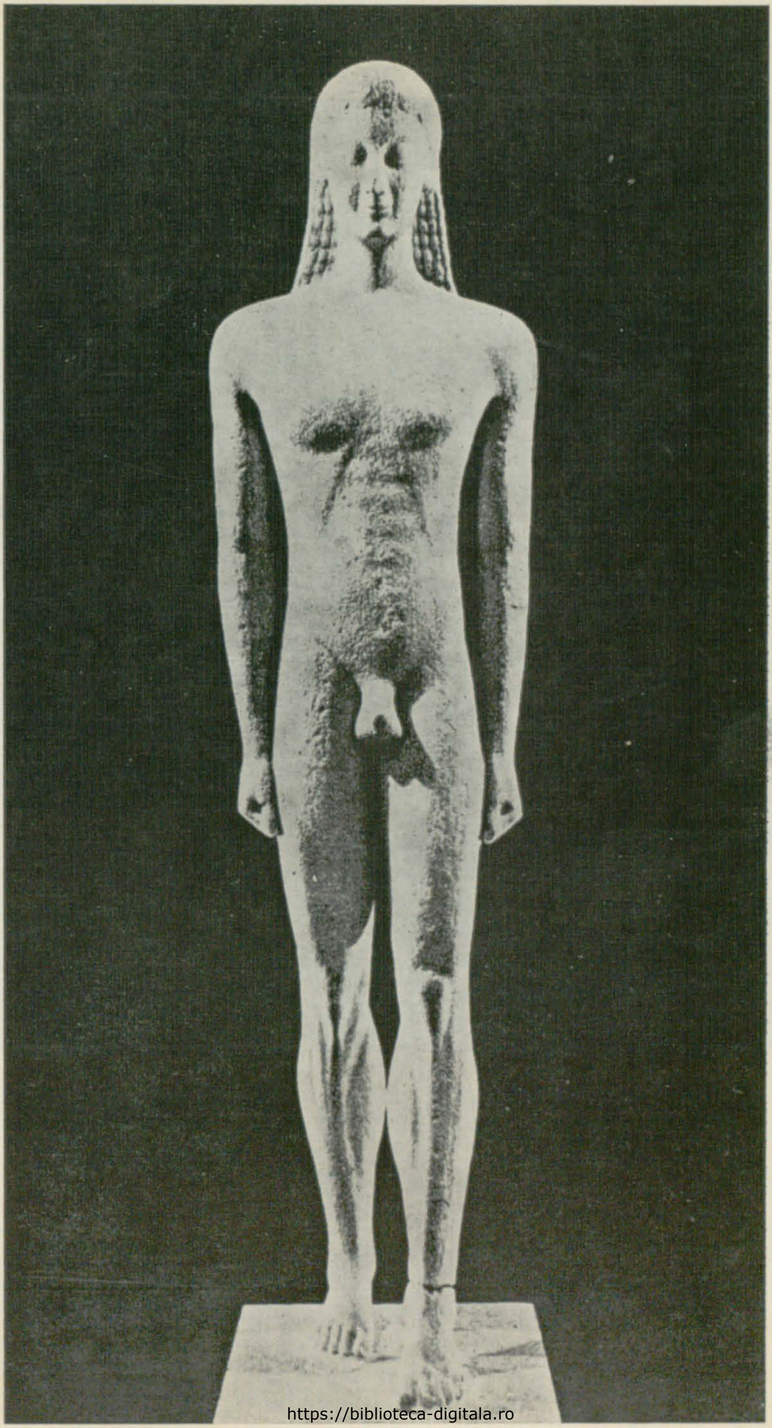
Anatomie și arhitectură, e o logodnă fundamentală, de termeni și domenii. Templul grecesc se regăsea în statua arhaică, severă și vitală totodată. Aceeași problemă — trecerea de la volume de tip cilindric, cu suprafețe circulare, la volume cu patru fețe, la dezvoltări orthogonale. *Hera din Samos* pornește ca un trunchi cilindric, canelat cu delicatețe, pentru a triumfa în carura torsului înfășurat în himation: așa cum în arhitectura templelor, coloanele își mîntuie mișcarea, și jocul lor zăbrelit cu lumina, în volumul orthogonal pe care-l susțin, culminînd cu frontoanele. Afinitatea între columnă și trup nu-i numai un suspin al poeților. « O, colonne », exclamă eroul lui Claudel din *Partage de Midi*, cînd își înlănțuie iubita; iar în poemul lui Valéry, *Amphion*, fiecare muză poartă hieratic cîte un capitel de aur pe creștet. Schimb de puteri și de rosturi, — coloanele sînt vii, acolo unde anatomia își echilibrează infailibil tensiunile, precum o energică arhitectură.

Pentru această potrivire de raporturi, care dictează frumusețea unui întreg, pentru raportul limpede între părți distincte, Michelangelo folosea un nume, *dipendenza*. O dependență a părților, în alcătuirile corpului, care face ca inserția mușchilor pe schelet și zvîcnirea tendoanelor să opereze asupra cugetului nostru, la fel de irezistibil ca o arhitectură savant imperioasă: o arhitectură capabilă să-și mînuiască magistral resursele, variațiunile de membre și profile. Planșele anatomiei lui Vesalius se constituie într-o *Fabrica corporis humani*, — unde, în spiritul epocii, *fabrica* înseamnă clădire, construcție. Lăuntrul mai exact, nu fără o răceală ca de ipsos, al anatomiilor vesaliene în planșele lui Stephan de Calcar, sau vitala, umbroasa căldură a anfractuozităților din imaginile anatomice ale lui Leonardo, care le-au precedat pe cele dintîi și le-au deschis calea — magnifica *Situs*, bunăoară, de la Windsor —, își reazemă prodigioasa revelație pe o idee, subjacentă, de arhitectură: pînă și viscerele se împărtășesc din jocul precis al tensiunilor, din compoziția fără greș a forțelor cu rezistențele. De aceea — pornind de la Vitruvius — trupul trebuie, pentru a funcționa ca model, să se înscrie în figurile « perfecte » ale geometriei, în pătrat și în cerc: cum o arată desenul lui Leonardo păstrat la Veneția, vestita imagine, reluată de atîtea ori în veacurile XVI-XVII, la Agrippa de Nettesheim și la atîția alții, ajunsă aproape o ideogramă, suprem elocventă, pentru conceptul geometric al omului.

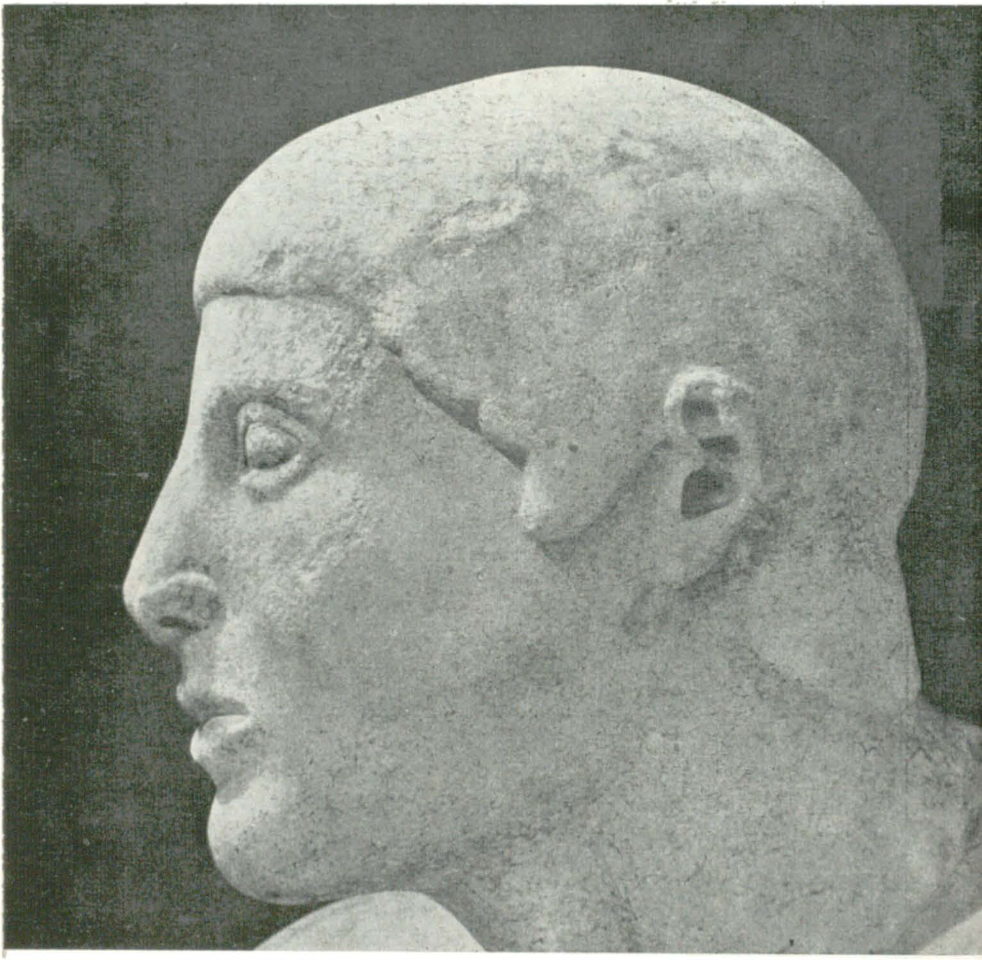
E o candoare nescutită de melancolie, concentrată și impersonală, în bărbatul care-și dublează parcă ființa, pentru a atinge succesiv, cu două rînduri de brațe și picioare, pătratul și cercul: statornic, însă totodată curios înzestrat, — grav octopod care ar palpa speculativ marginile unei geometrii a finitudinii. Dincolo,



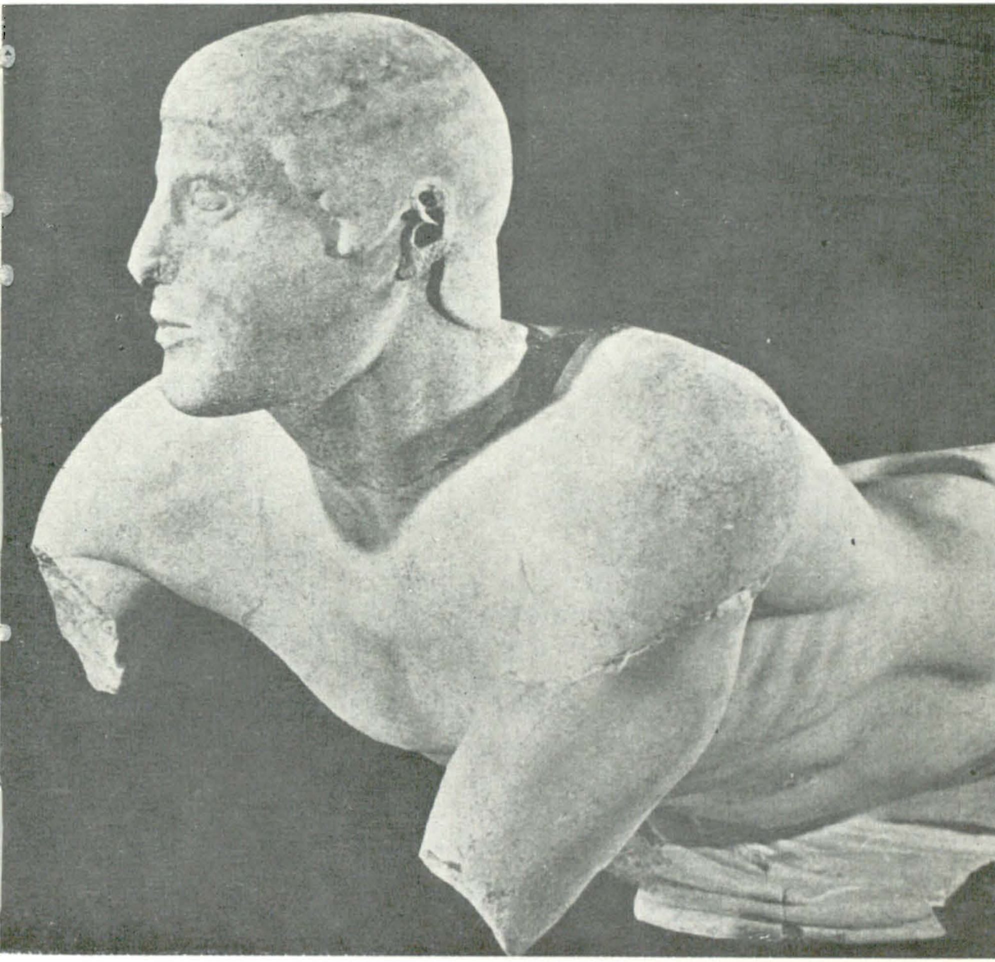
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



TEMPLUL LUI ZEUS DIN OLYMPIA, frontonul estic,
Divinitatea rîului Kladeos, muzeul din Olympia
RELIEF VOTIV, marmură, 430—470 a. e.,
Atena, Muzeul Național

▶

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

însă, de echilibrul figurilor închise, alfabetul trupului e disponibil şi pentru alte expresii, pentru un dialog dinamic, vehement, cu spaţiul: trupul extatic, trupul în descărcare patetică, trupul în plin elan. Iată, *Nike* înaripata, în admirabila sculptură a lui Paeonios din veacul V a.e., înaintează fără orbire, cu o decizlune care pare dincolo de fatalitate ca şi de hazarduri, inteligenţă în mers, — suplu echilibru de contrarii. Principiul ei lăuntric e atît de eficace, încît Victoria n-are nevoie să-l manifeste stăruitor prin aripi, prin aceste tradiţionale accesorii ale temei. Cum scria despre ele Albert Thibaudet, într-un strălucit comentariu, aripile sînt, aici, « mai degrabă *îndurate* de sculptor, puse de legendă, nu utilizate de artă; dar, transpoziţie cu totul greacă, — ideea plastică a aripilor se răspîndeşte, se exprimă în trupul însuşi, în armoniile lui delicate ». Piciorul care înaintează e dezvelit, draperia, toată, rămîne cumva îndărăt, — şi, am spune, îndărătul afirmării de voinţă şi de libertate a statuii. Încă un pas, şi nudul feminin va lua asupra lui semnificaţia triumfală a Victoriei. Malraux a relevat această fertilă filiaţie de sensuri, de la *Nike* la *Afrodita*. Piciorul nu va coborî din Olymp, atingînd solul, ci se va îndoi, cu moliciune, tatonînd apa băii lustrale: aţi înţeles, printr-o firească translaţie, vorbesc acum despre *Afrodita*, despre prototipul praxitelian al zeiţei. Poate tocmai pentru că, în arheologia lui morală, nudul feminin poartă o imagine de libertate şi de biruinţă, el ne rămîne atît de inextricabil aproape, fundamental legat de opţiunile mari ale civilizaţiei noastre.

Astfel, înseşi distorsiunile cele mai îndrăzneţe pe care artiştii veacului nostru au înţeles să le aducă patrimoniului tradiţional treceau, obligatoriu, prin domeniul nudului. Operele de răscruce ale revoluţiei artistice de la începutul secolului, se numesc *Nudul roz* al lui Matisse, din 1907, ori *Dansul*, din 1909, pînza esenţială şi dionisiacă din colecţia Şciukin, unde trupul serbează frenetic o tinereţe recucerită a universului; în fine, se numesc *Domnişoarele de la Avignon*, de Picasso — cum ştim, tot o pictură de nuduri. Aşa de trainic semnificativă era tema trupului uman, pentru o lungă evoluţie istorică a artei europene, încît nu se putea marca definitiv o atitudine nouă, fără a asalta pilduitor acest domeniu: uneori cu o austeritate care e, şi ea, revoluţionară, în *Rugăciunea* lui Brâncuşi, spre exemplu, din 1907, operă cheie, deasemeni, pentru începutul veacului nostru.

Indubitabil, abordarea contemporană a nudului a impus un radicalism care nu se dă înapoi de la interpretări foarte abrupte. Kenneth Clark, în admirabila lui carte despre *Nud*, plină de atîtea vederi pătrunzătoare, credea că o sporită abstracţie în figurarea corpului ar înlesni irupţia elementului de sexualitate, pe care clasicismul îl sublima. Exemplul ales de el nu-i, însă, concludent, criticul se referă la o sculptură a lui Brâncuşi care ar fi, în suprema ei simplificare, de o mai incitantă feminitate, decît antica Veneră din Cnidos a lui Praxitel; pe care, ştim, se repezeau pelerinii s-o îmbrăţişeze! Numai că sculptura în cauză, de la Muzeul din Cleveland, plină de un ireductibil elan, e tocmai un tors de adolescent, nicicum o chintesenţă feminină. Şi sinteza de sensual şi geometric, care e proprie artei lui Brâncuşi, se situează dincolo de asemenea temeri.



https://biblioteca-digitala.ro

Arhetipal, tinzînd spre definirea de arhetipuri, demersul unor astfel de mari sculptori, deschis prin Brâncuşi, continuînd prin Arp, prin Henry Moore, conţine, în gravitatea lui tăcută, izbînda unei mîntuiri.

Dacă se vorbea despre acţiunea *morală* a lui Polyclet — cel care, dintre antici, a raţionalizat cel mai strict abordarea trupului —, trebuie să vorbim şi astăzi, ca şi în epocile clasice, despre *etica inerentă a nudului*. Antichitatea tîrzie inventase ceea ce s-a numit « cuirasa estetică », tratarea ornamentalizată a torsului, desenul musculaturii ca o platoşă care s-ar aplica pe trup ; dar cea mai eficientă « cuirasă estetică » rămîne, pentru nud, însăşi capacitatea artistului de a ne impune un mod de lectură adecvat, scutit de promiscuitate, de confuzia cu obscenul. Ceea ce încearcă artiştii epocii moderne este să dezvolte tocmai acea *franchețe*, care, ea, constituie nudul ca formă de contemplare artistică şi-l fereşte de atingeri înjositoare. Degas, în 1878, găsindu-se în faţa unui pictor destul de complezent, Gervex, care se apucase să ilustreze într-un tablou poemul *Rolla* de Musset, — era vorba de frumoasa Marion pentru care desfrînatul Rolla îşi cheltuie într-un gest de perdiţie întreaga avere —, i-ar fi spus : « Trebuie să se înţeleagă că femeia nu e un model. Unde e rochia pe care a aruncat-o ? Pune, aşadar, un corset pe jos ». Tînărul confrate îl ascultă, pînza e refuzată ca o inconvenienţă la Salon, comentariile se revarsă între compătimitor şi indignat : « Oh ! să fii tînăr, să ai onoarea de a fi artist, să simţi în tine talentul şi să faci o asemenea operă ! » Detaliile sînt bine pictate, cu un merit incontestabil. « Dar ştiţi care sînt acele detalii ? O jartieră de mătase roz, un jupon scrobit . . . ». Ceea ce ar părea diabolism şi provocaţie perfidă în sfatul lui Degas este, de fapt, dificultate onest asumată. A găsi planul de referinţă corect, plin de gravă seriozitate, şi a nu aboli, în acelaşi timp, aderenţa operei la viaţă, e problema care l-a urmărit pe asemenea mari creatori ai epocii moderne, cînd au abordat nudul : Degas şi, mai înainte, Manet, care n-a ezitat să dea celebrei sale *Olympia*, cu riscul scandalului, o figură individualizată, — scoţînd-o de sub pavăza impersonalităţii clasice, expunînd-o la o considerare alta decît convenţională.

S-a strigat împotriva lui Manet, Napoleon III a cravaşat un tablou cu nuduri al lui Courbet, de o magnifică vigoare ; în schimb, se admirau creaţiile cele mai corupte, tablouri « virtuoase » care făceau dibaci cu ochiul înspre libertin. O expoziţie recentă, numită chiar *Equivoques*, ne-a pus în faţa unora din nudurile cele mai lăudate în acele decenii, care se bucurau de favoarea oficială, sub al doilea Imperiu şi în primii ani de după 1870 : Bouguereau, Baudry, Bouvier şi alţii ; un fel de a gîndi nudul care, între lubric şi trufaşă frigiditate, era mereu mincinos. Însă plăcea, cu o complice ipocrizie, cu un curios complex de culpabilitate. Pentru o astfel de opţiune, adevăratul diagnostic îmi pare a fi acela formulat de Valéry : « Nudul era chestiune *sacră*, adică *impură* ». Un mod, aşadar, de a exorciza vitalul, exprimînd, de fapt, conştiinţa vinovată a unei epoci mincinoase, care se temea de francheţea vieţii ; şi care nici măcar n-o combătea autentic, în numele unor valori de spiritualitate, cum făcuse Evul Mediu creştin, ci îi opunea ficţiunea unor



https://biblioteca-digitala.ro

lamentabile conveniențe, fără acoperire în proza vieții de fiecare zi. Nici o epocă mai volos și masiv disolută ca acest al doilea Imperiu, sub care s-au pronunțat cele mai bombastice rechizitorii împotriva stricătorilor de moravuri, cele mai severe judecăți etice împotriva unor cugete exigente ca Baudelaire, Flaubert sau Manet! În acest context, dominat de semi-mondene și cavaleri de industrie, unde se predica însă neobosit contra viciului, devenea legitim să proclami purist, precum Flaubert: « cărțile virtuoase sînt plictisitoare și false ». « Avea dreptate » — scrie Plehanov, comentînd această declarație, analizînd ostilitatea flaubertiană față de « virtutea burgheză ». Însă adăuga: « Virtutea antică nu-i apărea lui Flaubert nici plictisitoare nici mincinoasă ». Dispăruse, în epoca lui, inseparabila legătură între bine și frumos, între etic și estetic, care caracterizase clasicismul antic. Sub Napoleon III, ca și în Rusia, sub Nicolae I, în numele eticului se promova ipocrizia cea mai insolentă. În acest sens, afirmarea nudului la Manet, și așezarea lui într-o ambianță declarat contemporană, fără vreo scuză mitologică sau literară — ca și afirmarea curiozității pentru corporal în proza naturalistă —, are un sens de *adevăr* provocator; nu de indiferență estetizantă, ci de armă împotriva acestei ipocrizii. Iar mai aproape de noi, în marea sinteză literară a lui Joyce, aplicația fără precedent asupra funcționării corpului, asupra a ceea ce s-ar numi « geografia » trupului, înseamnă, dincolo de individualism, și în ciuda livrescului, regăsirea unui filon simpatetic, de profundă umilitate, care dă prozei înțeles totalizator, și, deci, suflu poetic.

Franchețea e semnul sub care s-ar așeza și unele din încercările contemporane cele mai relevante, tinzînd a reanima limbajul corpului uman, franchețe care merge pînă la mulajul, practicat de o serie de artiști — Segal și mai ales Kienholz, în mari compoziții dioramatice, cu sens acuzator împotriva segregației rasiale —, franchețe care face un pas încă mai departe, în *Body Art*, înlocuind imaginea corpului în ficțiune prin prezența însăși a corpului viu, — ca material, nu doar ca obiect al expresiei. Se amestecă, în aceste ultime încercări, la Rudolf Schwarzkogler, de exemplu, un soi de narcisism al urîtului, — o serie de demonstrații propuse atenției noastre la ultima *Documenta* de la Kassel — Lucas Samaras, bunăoară — aduceau un fel de exasperantă « autobiografie a corpului »; o autobiografie cu evenimente fără sens, variațiuni înșirîndu-se histrionic, după sloganuri întîrziat dadaiste, mai mult iresponsabile decît amuzante: « Absolut orice este artă — proclamă Ben, un zgomotos impenitent — chiar și spațiul care se găsește între degetele Dumneavoastră de la picioare ». Dar, alături de acest curios manierism, alternînd între insipid și sinistru, folosirea corpului, ca instrument el însuși, a întipărit și o seamă de neliniști mai semnificative, la Yves Klein, de pildă, spirit fertil dispărut prea devreme, care, înfășurînd trupul modelelor feminine în culoare, le-a transpus în seria sa de « antropometrii », de o fulgurantă imediatețe.

Iar în sculptură, la un creator foarte interesant, ca francezul Jean Ipoustéguy, anatomismul aliază observația spontană, acuitatea lancinantă, cu scrupulul de acuratețe rece al industriei hipermecanizate. Un luciu



https://biblioteca-digitala.ro

de marmoră nemilos lustruită, în opere a căror ideaţie are, dimpotrivă, un fel de vehemenţă expresionistă, sculptorul alătură ţipătul, ţipătul cărnii, şi indiferenţa strălucitoare a industriei, într-o curioasă întrepătrundere; mergînd, de pildă, pînă la tipare în bronz, alcătuiri concave făcute anume pentru degetele mîinii, — suport fascinant şi precis, nu fără o umbră de ameninţare pentru petala încrezătoare a degetelor care ar veni să se aşeze în acest receptacol. Ipoustéguy, autorul unor desene străluminate de un sens acut al nudului, adevărate radiografii ale tensiunilor musculare, e, în sculptură, acela care a urmărit în ultimii ani, foarte tenace, un program menit să imposteze *Omul* în aria emblemelor cu demnitate culturală: dîndu-i, în lucrarea cu acest nume, un aer demonstrativ şi implacabil, de paradigmă vitruviană a echilibrului; sau, altădată, cu aceeaşi concentrare aproape feroce, magnificînd instantaneul mişcării — *Omul care deschide poarta* — într-un dialog modern, nervos, de înlăuntru şi în afară. Într-o astfel de piesă anatomia e « apărată şi ilustrată », în adevărul miezului ei dur, spălat de aderenţe sentimentale; cu acea atenţie absorbantă pînă la cruzime — pe care o găseam cîndva la rinascimentali ca Pollajuolo sau Signorelli. Monument al bunei noastre funcţionări kinestezice, gloria trupului îmbină aici, în maşinăria impecabil articulată, şi o anume nostalgie a indefinitului, a informalului. Căci tot Ipoustéguy va imagina apoi sculpturi pe tema nudului ca arheologie şi peisaj. Sînt lucrări cărora el le dă nume de locuri, exotic, arheologic prestigioase: *Mistrà*, *Ecbatana* — agregate de forme, cărora sculptorul le multiplică elementele, capetele de pildă, o anatomie care parcă sparge cojile unei anvelope, răsărind irepresibilă în peisaj, într-o dialectică a identităţii paradoxale dintre stîncă şi maşina umană. Corpul-peisaj marchează, de fapt, la Ipoustéguy, aspiraţia artistului de a renunţa la corp ca unicat, şi de a-l gîndi în nişte serii mai cuprinzătoare: la încrucişarea unor relaţii care răspund, în chip contemporan, acestei dialectici solicitante, a tensiunii între calitativ, între ireductibilul individual al calităţii, şi expansiunea cantitativă.

Ceea ce, cu mijloace de *arte povera*, încearcă şi Mario Ceroli, un artist italian care, pornind de la tiparele patrimoniului clasic, — *David* al lui Michelangelo, de pildă — le transpune în bidimensional, într-un material sărac, în materia auster săracă a scîndurii de ambalaj. Raţionalizînd prin reducţie artizanală aceste tipare ale supremei invenţii individuale, apoi multiplicîndu-le serial, sculptorul experimentează un anume straniu al repetitivului. Şi obţine pe calea aceasta, a sărăciei asumate, un efect care este de ordinul luxurianţei, al proliferării enigmatice: în remarcabila scenografie, de pildă, pentru « Richard al III-lea » de Shakespeare. Iar altădată, punctul de pornire fiind ales în imediat, modelul decupajului fiind sculptorul însuşi, demersul capătă o francheţe care iese din sfera *d'après*-ului; comportînd, mai cordial, dezvoltări analoge. Dincolo, aşadar, de nobleţea convenită a bronzului sau a marmorei, — se poate investiga interesant pe tema nudului, în oricare din materiale; ba chiar, cu efecte de surpriză, în cele mai lipsite de prestigiu.



https://biblioteca-digitala.ro

Se poate investiga deasemenea prin izolarea pregnantă a unor detalii, plecînd, bineînțeles, de la lecția mai veche a lui Rodin, a fragmentarismului său voluntar; însă dilatînd hiperbolic fragmentul, — cum face Claes Oldenburg, cînd propune, monumentalizat, un genunchi, ca o emblemă pe care ai putea-o vedea dezvoltabilă la asemenea dimensiuni, încît să domine o întreagă ambianță urbană. Monumentalizarea aceasta neașteptată înseamnă afirmarea unei noi candori, în apropierea de nud. Genunchiul, însă, tratat aici cu anume ingenuă netezime, alcătuise un punct fundamental în articulațiile sculpturii, încă din arta arhaică grecească, de la efebul din Melos la efebul lui Kritios. Noduri unde se strîng, ca într-o menghine fermă, tensiunile, robustă organizare de bijuterie concentrică, definind cel mai viu sistemul ireductibil de pîrghii care susțin corpul, genunchii opriseră îndelung, ca temă sculpturală, însăși atenția lui Michelangelo.

Dar, vorbind despre insolitul pe care-l comportă astfel de amplificate fragmente, trebuie să observăm că, în alte căutări contemporane, la César spre exemplu, fragmentarismul și scrupulul de exactitate anatomică pe care și-l impune sculptorul duc mai mult în direcția angoasei decît a inocenței poetice: *Degetul*, la César, strălucind uriaș din toate accidentele suprafeței vii, pe care mulajul le-a păstrat, ne propune o izolare a fragmentului care să-l facă mai degrabă neliniștitor, iritant pentru ambianța noastră. Îndoindu-se de corpul uman, ca de o temă obosită, prea des compromisă de tratările academismului, unii artiști contemporani încearcă, reînnoind-o, să se sprijine pe resorturile unei anume provocații. Ceea ce se constată și în aria cinematografului, unde, atîtea producții fără de scrupule folosesc prestigiile corpului uman într-un sens înjosit, după formula filmelor *sexy*. Dar există și filme ca acelea ale lui Andy Warhol, — *Flesh*, mai cu seamă — unde eroul e un model fotografic care, în coșmarul unei vieți de prostituție, ia poze sublime, michelangeolești, inspirate de fabuloșii *ignudi* din picturile Sixtinei. Mînuirea materiei care e trupul uman întipărește aici o nevoie de frumusețe animalic tandră, izbutind să anuleze șocul pe care-l dau în primele minute imaginile căutat insuportabile. Pentru că, dincolo de ele, gestul artistului, oricît de radical, rămîne grav, explorarea sa nu e frivolă; și adoptă mijloacele acestea, tocmai pentru a ne face în chip aprig atenți la niște sensuri dure de viață, care de obicei ne scapă.

O sănătate vitală fără complexe, fără complexele creștinismului sau ale respectabilității victoriene, e ceea ce ne propun, ceea ce ne-au dăruit marile balete contemporane: Béjart, de pildă, așa de înverșunat în a condamna ostilitatea creștină față de trup; el care știe să ne învețe frumusețea torsului în supla lui funcționalitate, și grandoarea mută a actului de a respira; să ne facă a simți mișcarea însăși a pleurelor, și vălurirea nesfîrșită a mușchilor, care preface ființa întreagă într-un sol de cîi vibratil. Francheţea coregrafiei lui Béjart proclamă demnitatea sudorii, vitalitatea nu rămîne aici la acceptarea convențional smerită pe care i-o rezerva, de obicei, baletul tradițional; ea se afirmă nu ca un accident scuzabil, nu ca o explozie prudent circumscrisă; vitalitatea e conștiință perpetuu implicită, — în fiecare gest, în fiecare



https://biblioteca-digitala.ro

mişcare; interzicînd corpului să se desfăşure altfel decît cu amplitudine încrezătoare. În baletul care se cheamă *Arta barei*, exactitatea, multiplicată într-un adaos savant, transformă trupul însuşi într-un fel de limbă de metronom. Fiecare interpret, după ce-şi execută exerciţiul, părăseşte bara ca un altar la care ar fi oficiat. Trupuri radios exacte, tonic vibrante, svîcnire scurtă a membrelor, bucurie limpede, care e dincolo de inocenţa păpuşerească, tăcere imperioasă în unele momente. Mîna lent alungită, în cutare exerciţiu, — fiecare şi-o priveşte, parcă ar descoperi-o pentru prima oară acum. În cele mai curente ipostaze, — pare a spune Béjart — viaţa trebuie să fie descoperire de sine, uimită revelaţie a trupului nostru, cel de toate zilele.

În fine, dacă Alwin Nicolaïs, alt ilustru coregraf, înfăşură mişcarea balerinilor săi într-o asemenea zbatere de lumini şi de sunete, încît transformă trupurile lor într-un exploziv *ecorşeu*, o face nu ca o datorie faţă de căutările plasticii; mai degrabă este, în demersul lui inventiv, o încredere febrilă în trupul uman, — în trup ca într-un instrument fundamental de contemplare a lumii. Balerini în alb, salubru exacţi, ţinînd ca într-o încatenare chimică o gimnastă; alcătuiri de trupuri în geometrii octogonale, în baletul *Imago*, o consimţire de figuri care-şi ajung, dispuse în lanţ ca atomii, nu arată oare, că dansul, deci conştiinţa corpului, înseamnă totodată o conştiinţă a lumii ? Linii formînd nişte culoare fără de sfîrşit, fugă prin labirinturi paralele, benzi vibrante de spectru, mişcarea umbrelor care, paradoxal, realizează o concreteţe mai sensuală, mai ataşantă decît aceea a corpurilor înseşi în lumină; ai impresia, la un moment dat, că labirinturile — cu destinele lor trepidant paralele — au devenit o cavernă platoniciană. În voioşia imediatului, Alwin Nikolaïs ne face să întrezărim vastitatea dimensiunii metafizice pe care o poate atinge dansul, — adică trupul.

Dar acesta e şi sensul străvechi al artei, de la primele ei triumfuri în explorarea trupului. Cînd priveşti fragmentele rămase din frontonul de la Olympia, în care urcă parcă o sevă de arbori robuşti, îţi dai seama că Apollo, care domoleşte cu braţul întins încleştarea, e infinit mai mult decît o piesă cu un înţeles determinat, compoziţional şi narativ. Dreapta implantare, frontală, a zeului, face din el un ax vertical, de care să se rezeme şi să se liniştească agitaţia lumii. Coloană vitală, el exprimă, ca şi întreg acest fronton, un sentiment miraculos de integritate a corpului. Oricît, — îţi spui, în faţa acestor fragmente, — oricît de brutal le-ar apuca timpul, oricît ţeasta s-ar lăsa sfărîmată şi torsul sfîşiat, corpul există cu un fel de tînără, severă perenitate; care e a ideii, şi a desenului, dincolo de fragilitatea cărnii. Integritate morală, lumea e aici desen pur, complet ca un concept, totul e indicat cu o limpezime care dispreţuieşte profuzia cantitativă. E loc pentru surpriză, pentru tumulturi, dar totul se întîmplă conform unei ordini inteligibile, la care oamenii consimt, chiar în dramă. Tinereţea supremă a acestor eroi pare inatacabilă, ei, olimpienii, sînt, în mitologia greacă, o metaforă a tinereţii lumii: în opoziţie cu forţele pe care le combat, cu Centaurii, cu forţele monstruoase, cu Pythonul, cu



https://biblioteca-digitala.ro

tot ce reprezintă bătrînețea obscură a universului. Astfel sînt Centaurii, — mai mult decît informalul, ei asumă această bătrînețe chtoniană; în timp ce Apollo, şi cei pe care-i protegulește el sînt tineri, implacabil tineri, — cu severitatea dreaptă, netemătoare a tinereții.

Dar trupul ca receptacol de înțelesuri filozofice își găsește, poate, culminația cea mai amplă în marmorele Parthenonului. Fragmentele rămase, seria de la British Museum, au vastitatea unor fructe de piatră ivite pe cerul lumii, totul e cosmic la nivelul acesta de gîndire; ai spune bucăți de astre cu care s-au luptat giganții, la orizontul îndepărtat al mitului. Un trup, Poseidon, un tors fabulos, cu un braț triumfal pornind drept în sus, e retezat în față, concavitatea aspră venind în dialog cu bolta spinării care se ghicește deasupra. Înlăuntrul deschis al trupului a devenit o cavernă, ca un perete de faile sprijinind umerii, sprijinind un fel de uriașesc acoperiș al lumii. Subliniate fizic prin metamorfoza mileniilor, aceste sensuri, de vastitate cosmică, sînt date în logica însăși a tratării artistice. Dacă la Olympia, dacă în formele mai vechi ale artei grecești, alăturarea corpurilor, chiar savantă, asculta de niște raporturi sintactice mai simple, sudate printr-o logică de tipul cauzalității — acțiune contra acțiune — aici, în trecerea de la un grup la altul, nu se mai poate face distincție între obiectele sculpturii și spațiul care le conține. În sinteza lui Phidias, *materia* lumii e inextricabil legată de *formă*, și *massa* se lasă așa de fericit elaborată de *forțele* care-i dau sens, încît obligă spiritul la o abolire a opozițiilor. Rîurirea heracliteană a draperiilor se umflă pentru o clipă în turbilionul blînd al genunchilor, în rotundurile fertile ale sînilor, — nuclee cosmic misterioase în care se odihnește curgerea lumii. Grupul așa numit al *Parcelor*, care inspirase meditația lui Valéry, Hestia, Dione și cu Afrodita, — cum le-au identificat azi arheologii — se înscriu pregnante, ferme, pe orbita lumii, și totodată pulsează de-a lungul lor un fluid, asemenea unei alunecări de giulgiuri selenare. Figura alungită — tînăra Parcă, i-am spune, cum îi spunea și Thibaudet — înaintează spre crepuscul ca o magnifică proră, purtată muzical dinspre lumină limpede spre vis; somnul ei — dacă e somn — îl veghiază inteligența întreagă a lumii; abandonul aparent e, de fapt, deschidere vie spre vastitatea universului. Se rostește, în aceste sculpturi, un fel de a ființa care e definit, comportînd individualitatea, calitativul individualității, fără, însă, a opri infinitul de răsfrîngeri al lumii. Aceasta e și tema frontoanelor — ecloziunea și triumful inteligenței, a zeiței Athena, la care asistă, pe care o vestește întreg universul. O aripă, ca un scut ferm, o draperie tăioasă ca o pînză de corabie împinsă de vînt — e Hebe sau Iris, care aleargă; e, de fapt tinerețea, aproape asexuat superbă, a inteligenței. O figură, Demetra poate, înalță brațe care marchează parcă treptele de înaintare ale surprizei. De fapt, e surpriza și bucuria ideii. Viața ca dialectică a ideii, aceasta este tema profundă a unei asemenea invenții artistice. Invenție care adună laolaltă *istoria*, cu formele determinate ale unei civilizații, cu mîndria de sine a democrației atice din secolul al V-lea, — dar și setea de universal a gîndirii, cu rădăcini în trunchiul străvechi al miturilor.



https://biblioteca-digitala.ro

Istoria trece prin orizontul mitului, după cum mitul se constituie *din istorie*; nu e nici o opoziţie între particular şi universal, între exterior şi lăuntric. Aşa cum caii Aurorei şi ai Lunei se compensează simetric, semnale ale pătrunderii şi ale ieşirii din acest spaţiu de epifanie. Cel care părăseşte frontonul, cel înhămat la carul Selenei, îşi răsfrînge buza fantastic, ca şi cum, nechezînd imens, ar marca fatalitatea acestei cufundări crepusculare. Iar ochiul, bulbucîndu-se enorm, vrea parcă să ia cu el cît mai mult din această sărbătoare a lumii. După cum, la celălalt capăt, Helios, înălţîndu-şi braţele într-un gest pe care îl va regăsi Michelangelo, porneşte auroral, fără balast demonstrativ. Cu braţe încărcate de putere şi de conştiinţa calmă a puterii, porneşte în marea aventură a gîndului. Şi cînd spunem *gîndul*, pentru Parthenon, ne vine în minte vestitul *Noũs* al lui Anaxagoras: gîndul ca fiinţă, anulînd opoziţia între subiectiv şi obiectiv, gîndul ca supremă prezenţă ontologică.

La pag. 115, fragment din frontonul estic al Parthenonului

Apollo, templul din Olympia ▶
Zeus din Artemision, bronz, secolul V a. e. ▶ ▶

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MATILA C. GHYKA

# SECŢIUNEA DE AUR ŞI PROPORŢIILE CORPULUI UMAN

*« Dar este cu neputinţă să combini perfect două lucruri, fără un al treilea: între ele trebuie să existe un element de legătură. Şi nu există o legătură mai desăvîrşită decît aceea care face — din ea însăşi şi din lucrurile pe care le uneşte — un singur şi acelaşi tot. Or, tocmai aceasta este natura proporţiei. . . »*

*PLATON*, Timeu

Segmentul de linie dreaptă determinat de două puncte este, în geometrie, în mecanică, în arhitectură, elementul cel mai simplu căruia i se pot aplica ideile de măsură, comparaţie, raport; operaţia cea mai simplă care introduce aceste concepte este alegerea unui al treilea punct, oarecare, pe dreaptă; trecem astfel de la unitate la dualitate şi ne găsim, dintr-odată, în faţa *Proporţiei*. [1]

---

* Din volumul ESTHÉTIQUE DES PROPORTIONS DANS LA NATURE ET DANS LES ARTS, Gallimard, Paris, (1927)

[1] Raportul este relaţia, comparaţia cantitativă între două mărimi de aceeaşi natură, sau numărul care exprimă această comparaţie. Proporţia rezultă din acordul sau echivalenţa a două sau mai multe raporturi; sînt necesare, aşadar, cel puţin trei mărimi (în cazul nostru, dreapta şi cele două segmente ale sale) pentru a determina o proporţie.



https://biblioteca-digitala.ro

Împărțirea în două a unui segment de dreaptă dat, AB, prin alegerea unui al treilea punct C, situat între A și B, dă într-adevăr naștere — dacă notăm prin *a*, *b*, *c*, lungimile respective ale segmentelor AC, CB, AB, măsurate într-un sistem de unități oarecare (sistemul metric, de pildă) — la șase raporturi posibile:

$$\frac{a}{b}, \frac{a}{c}, \frac{b}{a}, \frac{b}{c}, \frac{c}{a}, \frac{c}{b}$$

(cele trei raporturi $\frac{a}{b}, \frac{b}{c}, \frac{c}{a}$ și inversele lor $\frac{b}{a}, \frac{c}{b}, \frac{a}{c}$).

Proporțiile cele mai simple din punct de vedere logic între segmentul $c = AB$ și părțile lui componente $a = AC$ și $b = CB$ se obțin egalînd între ele două cîte două din cele șase raporturi. Se obțin astfel cincisprezece combinații, dintre care opt trebuie înlăturate; cele șapte care rămîn se reduc (prin suprimarea combinațiilor identice în care figurează raporturile inverse) la patru, din care ne interesează următoarea [...]:

$$\frac{a}{b} = \frac{c}{b}$$

Cum $c = a + b$, aceasta echivalează cu:

$$\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}.$$

$\frac{a+b}{a}$ fiind, în mod evident, mai mare decît 1, același lucru este valabil pentru $\frac{a}{b}$;

*a* este deci mai mare decît *b*, iar punctul C este mai apropiat de B decît de A.

Această ecuație $\frac{a}{b} = \frac{c}{a}$ sau $\frac{AC}{CB} = \frac{AB}{AC}$ se poate traduce astfel:

Lungimea AB a fost împărțită în două segmente inegale, astfel încît partea cea mai mare să se afle față de partea cea mai mică în același raport ca suma celor două (segmentul inițial AB) față de partea cea mai mare. [...]

Sau:

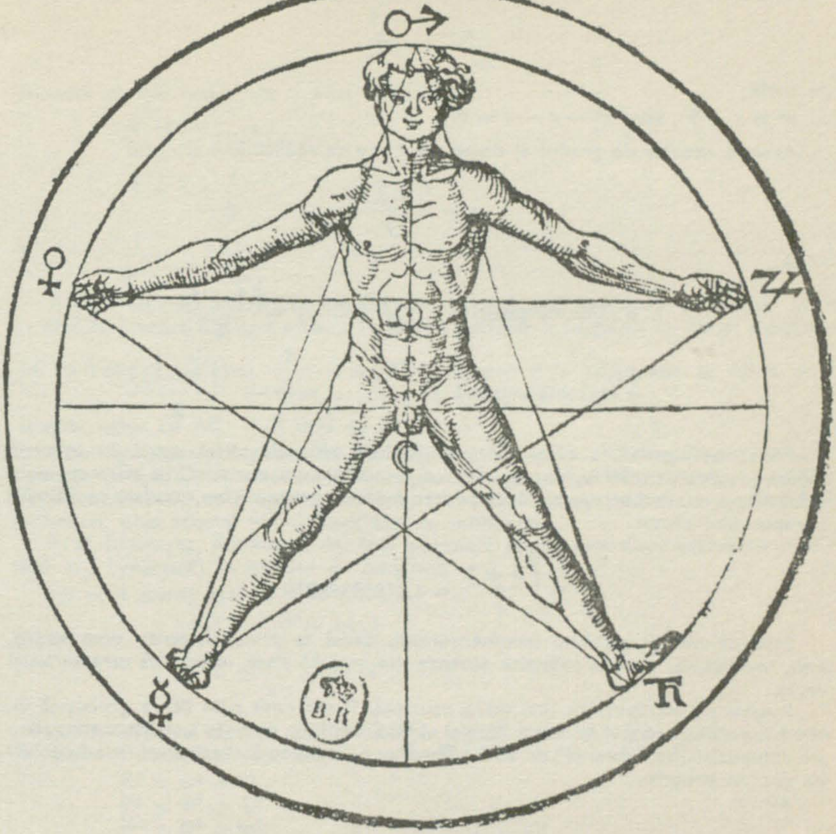
*A împărți o lungime în două părți inegale, în așa fel încît raportul între partea cea mai mică și partea cea mai mare să fie egal cu raportul între aceasta din urmă și suma celor două părți (lungimea inițială).*

Obținem astfel proporția pe care Pacioli o numește *Proportio divina*; Kepler, cel dintîi care menționează interesul acestei proporții în botanică și pentru care ea reprezintă « un giuvaer prețios; unul din cele două tezaure ale geometriei » [1],

[1] « Mysterium Cosmographicum de admirabili proportione orbium caelestium », 1596. Celălalt « tezaur » este teorema lui Pythagora.



https://biblioteca-digitala.ro



OMUL-MICROCOSM după Agrippa de NETTESHEIM

o numeşte şi el *Sectio divina;* Leonardo da Vinci îi dă numele de *Sectio Aurea*, de unde denumirea de *secţiune de aur (golden section, goldener Schnitt)*, şi cea de *număr de aur* pentru valoarea numerică pe care o vom explicita în continuare.

Să reluăm egalitatea $\frac{a}{b} = \frac{a+b}{a}$

Să împărţim prin $b$ cele două elemente ale membrului al doilea (fapt care nu-i schimbă valoarea) şi să notăm $\frac{a}{b} = x.$



https://biblioteca-digitala.ro

Obţinem:

$$x = \frac{x+1}{x}$$

de unde:

$x^2 = x + 1$ sau $x^2 - x - 1 = 0$.

Această ecuaţie de gradul al doilea în $x$ are ca rădăcină:

$$x = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$$

adică:

o rădăcină pozitivă .......... $x_1 = \frac{\sqrt{5}+1}{2}$

o rădăcină negativă .......... $x_2 = -\frac{(\sqrt{5}-1)}{2}$

Rădăcina negativă, a cărei valoare absolută este, de altfel, egală cu inversul rădăcinii pozitive (căci $x_1 \times x_2 = -1$), corespunde unei poziţii C în afara segmentului AB, şi nu ne interesează, deci, pentru moment; vom reţine, aşadar, ca valoare a raportului căutat

$$\frac{a}{b} = \frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1{,}61803398875\ldots$$

Este un număr algebric incomensurabil, banal la prima vedere; vom vedea, însă, imediat că, printre celelalte numere din această clasă, el posedă caracteristici unice.

Pentru a-l manipula cu mai mare uşurinţă, îl voi nota prin litera grecească $\Phi$, urmînd astfel exemplul lui Mark Barr şi al lui Schooling, care (în anexele matematice ale volumului *The Curves of Life* de Sir Theodore Cook) au fost cei dintîi în a-i conferi un simbol propriu.

Avem:

$$\Phi = \frac{\sqrt{5}+1}{2} = 1{,}618\ldots$$

$$\frac{1}{\Phi} = \frac{\sqrt{5}-1}{2} = 0{,}618\ldots$$

$$\Phi^2 = \frac{\sqrt{5}+3}{2} = 2{,}618\ldots$$

Această remarcabilă identitate a părţilor zecimale din fracţiile indefinite $\frac{1}{\Phi}$, $\Phi$, $\Phi^2$, rezultă din ecuaţia iniţială $\Phi^2 = \Phi + 1$, şi din varianta ei (obţinută prin



https://biblioteca-digitala.ro

împărţirea cu $\Phi$ a tuturor termenilor):

$$\Phi - 1 = \frac{1}{\Phi}$$

Această ecuaţie mai poate fi pusă în formele:

$$\Phi \cdot (\Phi - 1) = 1$$
$$\Phi^2 - \Phi = 1$$
$$\Phi = 1 + \frac{1}{\Phi}$$
$$\frac{1}{\Phi^2} = 1 - \frac{1}{\Phi}$$

Aceste egalităţi diferite se pot traduce în mod grafic; într-un prim caz, luăm ca unitate dreapta AB, care trebuie împărţită conform « secţiunii de aur »; lungimea AC va fi atunci egală cu $\frac{1}{\Phi}$, iar AD, obţinut prin adăugarea la AB a unei lungimi egale cu AC, va fi egal cu $\Phi$.

Altfel spus, dacă lungimea AB este egală cu 1 metru, AC, exprimat în metri, va fi egal cu 0,618, deci cu 618 milimetri, plus o fracţiune infimă mai mică de 4 sutimi de milimetru; AD va fi egal cu 1,618. . . exprimat în metri, adică cu 1 metru 618 milimetri, plus aceeaşi infimă fracţiune de milimetru.

În al doilea caz, îl luăm pe AC (cel mai mare dintre cele două segmente rezultînd din împărţire) ca unitate de lungime;

AB va fi atunci egal cu $\Phi = 1,618\ldots$

AD cu $\Phi^2 = 2,618\ldots$

CB cu $\frac{1}{\Phi} = 0,618\ldots$ [1]

Putem observa imediat că, din ecuaţia iniţială $\Phi^2 = \Phi + 1$, rezultă deasemeni (multiplicînd indefinit toţi termenii prin $\Phi$):

$$\Phi^3 = \Phi^2 + \Phi$$
$$\Phi^4 = \Phi^3 + \Phi^2$$
$$\Phi^5 = \Phi^4 + \Phi^3$$
$$\ldots\ldots\ldots\ldots\ldots$$
$$\Phi^n = \Phi^{n-1} + \Phi^{n-2}$$

*n* fiind un număr oarecare. O progresie geometrică avîndu-l pe $\Phi$ drept raţie se bucură, deci, de următoarea proprietate: orice termen al seriei este egal cu suma celor doi termeni precedenţi (sau a celor doi următori, dacă termenii sînt dispuşi în progresie descrescătoare).

Seria 1, $\Phi$, $\Phi^2$, $\Phi^3$,. . . $\Phi^n$ (şi orice serie $a$, $a\Phi$, $a\Phi^2$,. . . ,avîndu-l pe $\Phi$ drept raţie geometrică) este, deci, multiplicativă şi aditivă în acelaşi timp, adică beneficiază,

[1] Fracţia zecimală 1,618. . ., indefinită ca număr de cifre, de vreme ce $\Phi$ este incomensurabil, este totuşi reprezentabilă printr-o lungime exactă, cu ajutorul unei construcţii geometrice foarte simple, căci $\Phi$ ,deşi incomensurabil, aparţine, ca toate numerele algebrice de gradul al doilea (rădăcini ale unei ecuaţii de gradul al doilea în x, cu coeficienţi intregi), categoriei de numere care se pot construi « euclidian », adică în mod riguros cu ajutorul riglei şi al compasului.



https://biblioteca-digitala.ro

în acelaşi timp, de natura unei progresii geometrice şi de cea a unei serii aritmetice [. . .].

Se vede, aşadar, că Φ, *Numărul de Aur*, reprezintă, în « Societatea Numerelor», o personalitate, un invariant remarcabil, cel mai interesant, cu siguranţă, dintre numerele algebrice incomensurabile [...]

Să ne întoarcem din nou la acea împărţire a unei drepte în două segmente inegale, care, la începutul acestui capitol, ne-a condus dintr-odată la *secţiunea de aur*. Deseori, în estetică, ne aflăm în faţa necesităţii de a efectua o secţionare inegală, căci împărţirea simetrică, în două părţi egale, deşi necesară adesea prin raport cu una din axele figurii, e de multe ori « indezirabilă » faţă de o alta (o axă sau un plan de simetrie orizontală într-un monument sînt, în general, tot atît de nefaste din punct de vedere estetic pe cît ar fi şi în cazul unui biped)[1].

Numărul de împărţiri asimetrice posibile este, fireşte, infinit; dar, tot aşa cum *secţiunea de aur*, deşi introducînd incomensurabilul, este rezultatul unei operaţii mai simple din punct de vedere logic decît multe altele, tot astfel — vor spune partizanii ei — aspectul său produce o impresie de armonie lineară, de echilibru în inegalitate, mai satisfăcătoare decît cea provocată de orice altă combinaţie.

Era părerea lui Leonardo da Vinci şi a celor mai mulţi artişti şi savanţi ai Renaşterii; Kepler a fost ultimul dintre ei care a celebrat virtuţile esoterice ale *divinei proporţii*, într-o latină muzicală a cărei aromă de sacristie ar fi fost apreciată de Huysmans; a fost de altfel răsplătit pentru încrederea lui într-o simfonie cosmică, prin descoperirea faimoaselor legi care-i poartă numele.

Apoi *sectio aurea* a căzut în uitare pentru mai bine de două sute de ani; germanul Zeysing a fost cel care a redescoperit-o, în jurul anului 1850.

În lucrarea sa *Aestetische Forschungen*, publicată în 1855, el proclamă:

« Pentru ca un întreg, împărţit în două părţi inegale, să pară frumos din punct de vedere al formei, trebuie ca între partea cea mai mică şi partea cea mai mare să existe acelaşi raport ca între partea cea mai mare şi întreg ».

Zeysing denumeşte această afirmaţie *legea proporţiilor (Proportional Gesetz)* şi declară că ea este realizată în proporţiile trupului omenesc, la speciile animale care se disting prin eleganţa formelor, la anumite temple greceşti (îndeosebi Parthenonul), în botanică, şi chiar în muzică.

Pentru corpul omenesc, ombilicul este cel care, la statuile antice şi la oamenii perfect proporţionaţi, divizează înălţimea totală conform secţiunii de aur. Această constatare, care este în acord cu canoanele atît de studiate ale lui Dürer şi Leonardo, a fost apoi verificată din nou pe statuile greceşti din epoca lui Phidias[2]. Zeysing însuşi a efectuat măsurători asupra a mii de corpuri omeneşti şi a constatat că acest canon ideal pare să fie expresia unei legi statistice medii pentru corpurile sănătos

[1] Trystan Edwards caracterizează în mod foarte ingenios, în « The Things which are seen », inferioritatea din punct de vedere artistic a dualităţii simetrice sau a numărului par în general, prin expresia « unresolved duality », pe care o foloseşte deopotrivă pentru a înfiera un veston cu doi sau patru nasturi, un pod cu două sau patru arcade, sau un şir de ferestre în număr par. În legătură cu aceasta el observă, de altfel, că unui număr par de coloane sau de stîlpi îi corespunde un număr impar de intervale şi invers, şi că jocul de lumini şi umbre, de plinuri şi de goluri, poate face ca elementele seriei percepute de ochi să fie cînd separaţiile (coloanele, etc.), cînd intervalele dintre acestea.

[2] Proporţia Φ mai este determinată în înălţimea trupului omenesc (dar cu minora în partea de jos) şi de nivelul extremităţii degetelor mijlocii atunci cînd braţele cad vertical.
De asemeni:

$$\frac{\text{înălţimea feţei (pînă la rădăcina părului)}}{\text{distanţa verticală între arcada sprîncenelor şi extremitatea bărbiei}} = \frac{\text{distanţa între baza nasului şi extremitatea bărbiei}}{\text{distanţa între comisura buzelor şi extremitatea bărbiei}} = \Phi \text{ etc.}$$



https://biblioteca-digitala.ro

dezvoltate. El stabileşte, prelucrînd această serie de observaţii, că proporţiile trupului masculin oscilează în jurul raportului mediu $\frac{h}{n} = \frac{13}{8} = 1,625$, menţinîndu-se la o apropiere ceva mai mare de secţiunea de aur decît proporţiile trupului feminin, a cărui valoare medie $\frac{h}{n}$ este de $\frac{8}{5} = 1,6$. De altminteri, Zeysing nu se limitează la măsurarea acestei proporţii în cazul adulţilor, ci studiază şi variaţia ei în timpul creşterii. El observă că, la noul-născut, ombilicul împarte corpul în două părţi egale; raportul $\frac{h}{n}$ nu ajunge decît în mod treptat la valoarea sa definitivă. Iată, în cazul unui băiat, pe care Zeysing a putut să-l observe de la naştere pînă la vîrsta de 21 de ani, valorile consecutive ale raportului $\frac{h}{n}$ şi ale raportului $\frac{n}{m}$ (*h* reprezentînd înălţimea totală, *n* distanţa verticală între ombilic şi tălpile picioarelor, *m* cea între creştetul capului şi ombilic):

| *Înălţimea* h *în metri* | *Vîrsta (în ani)* | $\frac{h}{n}$ | $\frac{n}{m}$ |
|---|---|---|---|
| 0,485 | 0 | 2 | 1 |
| | 1 | 1,90 | 1,11 |
| 0,863 | 2[1] | 1,84 | 1,17 |
| | 3 | 1,79 | 1,26 |
| | 4 | 1,75 | 1,34 |
| | 5 | 1,70 | 1,42 |
| | 6 | 1,68 | 1,46 |
| | 7 | 1,67 | 1,50 |
| | 8 | 1,65 | 1,54 |
| | 9 | 1,64 | 1,56 |
| | 10 | 1,64 | 1,57 |
| | 11 | 1,63 | 1,58 |
| | 12 | 1,63 | 1,59 |
| | 13 | 1,625 | 1,60 |
| | 17 | 1,59 | 1,70 |
| | ... | ... | ... |
| 1,731 | 21 | 1,625 | 1,60 |

Pentru a trece de la raportul $\frac{n}{m} = p$ la raportul $\frac{h}{n}$, este suficient să ne amintim că $\frac{h}{n} = \frac{p+1}{p}$.

Zeysing observă că, în acest caz tipic, raportul *p*, după ce a atins o dată, către al treisprezecelea an, valoarea sa definitivă (1,60), o depăşeşte printr-o puternică

[1] Remarcăm că, prin acest exemplu, credinţa populară după care, la vîrsta de doi ani, un copil are jumătate din viitoarea sa talie de adult, este confirmată cu o aproximaţie de 5 milimetri.



https://biblioteca-digitala.ro

oscilaţie care, către anul al şaptesprezecelea, dă trupului adolescentin dimensiuni ultra-feminine, pentru a reveni apoi, rapid, în momentul de închelere a creşterii, la raportul masculin de 1,60.

Împărţirea determinată de ombilic este manifestarea cea mai importantă a *secţunii de aur* în cazul corpului omenesc, dar ea se regăseşte cu uşurinţă şi în proporţiile altor părţi ale corpului; un desen al lui Dürer, încărcat de construcţii geometrice şi de cifre, şi aparţinînd Societăţii de Arte din Bremen, pare să se bazeze pe această observaţie.

Sir Th. Cook reia ideea lui Zeysing şi, comparînd diferite statui antice şi tablouri ale maeştrilor Renaşterii, construieşte un canon ideal pentru corpul feminin, bazat pe *secţiunea de aur*; scara verticală plasată paralel cu această figură este gradată de sus în jos [1], urmînd succesiunea termenilor dintr-o serie $\Phi$ crescătoare, de la $\Phi$ la $\Phi^7$.

Corpurile animalelor şi ale insectelor revelă, de asemeni, în numeroase din proporţiile lor, tema *secţiunii de aur*; la picioarele dinainte ale calului, ca şi la indexul mîinii omeneşti, apare seria de trei termeni consecutivi dintr-o serie $\Phi$ descrescătoare; această triadă este foarte importantă căci, prin faptul că cel mai mare termen al ei este egal cu suma celorlalţi, ea reintroduce dualitatea, împărţirea simetrică, a cărei contradicţie o constituia *a priori*; acest fapt va prezenta interesul său în arhitectură.

Cu toate că Zeysing nu precizează conceptul de serie $\Phi$, aşa cum aveau s-o facă mai tîrziu Barr şi Schooling în cartea lui Sir Th. Cook, el remarcă totuşi — în legătură cu trupul omenesc — principala ei consecinţă practică, ce rezultă din faptul că este în acelaşi timp geometrică şi aditivă, şi că, deci, pornind de la doi din termenii ei consecutivi, se poate construi seria ascendentă sau descendentă a celorlalţi, prin simple adunări sau scăderi grafice; Zeysing rezumă, într-un mod general, cauzele preeminenţei estetice a *secţiunii de aur*, arătînd că aceasta introduce, în afară de asimetrie — scumpă, de la Pasteur încoace, chimiei organice, aşa cum numărul impar le era zeilor —, o « continuitate spre infinit », sau facultatea de a se repeta, de a se răsfrînge indefinit.

## Numărul de aur

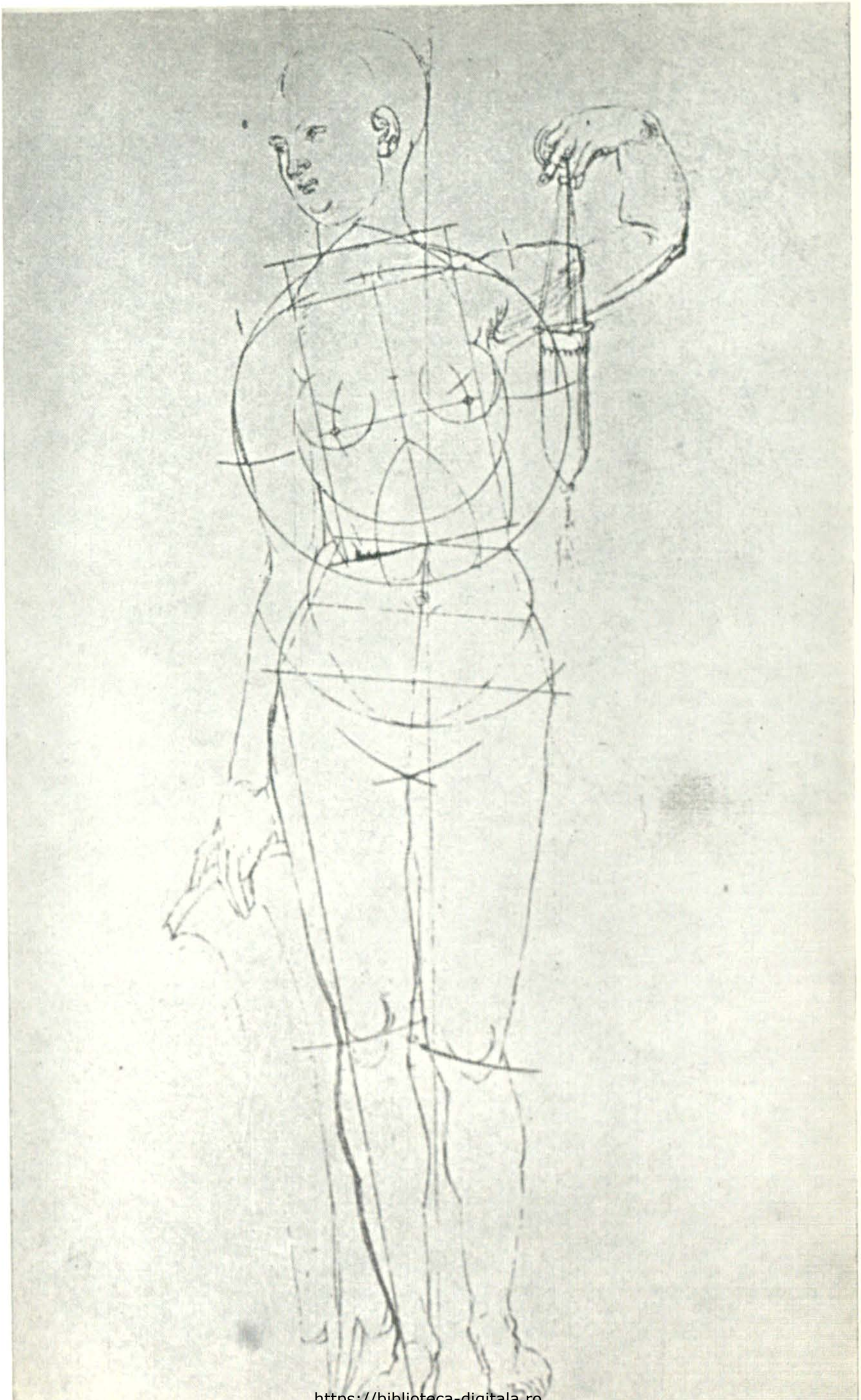
Este bine cunoscut locul de frunte pe care numerele şi traseele geometrice legate de *secţiunea de aur* (pentada, decada, pentagrama, dodecaedrul) îl deţineau în mistica pythagoriciană; rolul *secţiunii de aur* în proporţiile construcţiilor sau proiectelor relative la înscrierea celor cinci corpuri platoniciene în sferă nu este uitat în Evul Mediu, după cum ne-o arată o frază a lui Campanus (secolul al XIII-lea) reluată de Luca Pacioli di Borgo, autorul tratatului *De Divina Proportione* (1509), ilustrat de Leonardo da Vinci.

« Divina proporţie » sau *secţiunea de aur* mai este încă menţionată de Kepler, ca unul din cele două « giuvaere ale geometriei », celălalt fiind teorema lui Pythagora cu privire la patratul ipotenuzei (care permite trasarea unui unghi drept pe teren cu ajutorul unei simple corzi sau al unui lanţ împărţit în douăsprezece părţi egale); apoi este uitată cu desăvîrşire, pînă în momentul cînd va fi redescoperită şi pusă în valoare, ca principiu morfologic director, de către germanul Zeysing (pe la 1850). Vom regăsi mai departe constatarea rolului ei preponderent în traseele

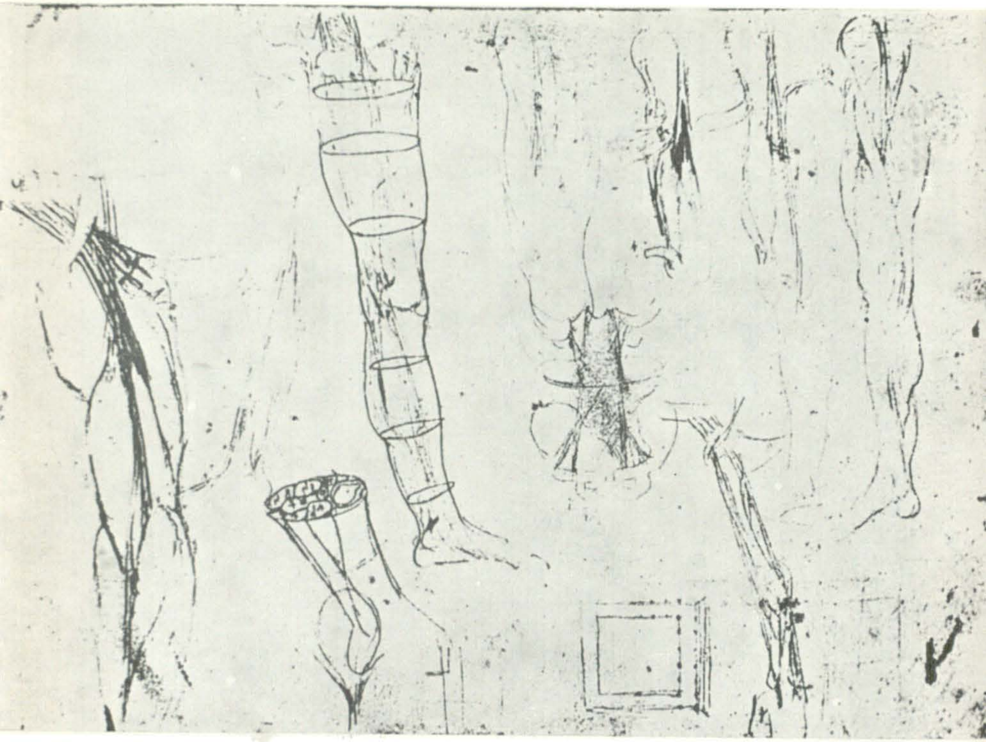
[1] Ea cuprinde aceleaşi puncte de interes ca în cazul studierii proporţiilor unui corp masculin.
[2] *Din volumul LE NOMBRE D'OR, Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, vol. I, NRF, Gallimard, (Paris, 1931).



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



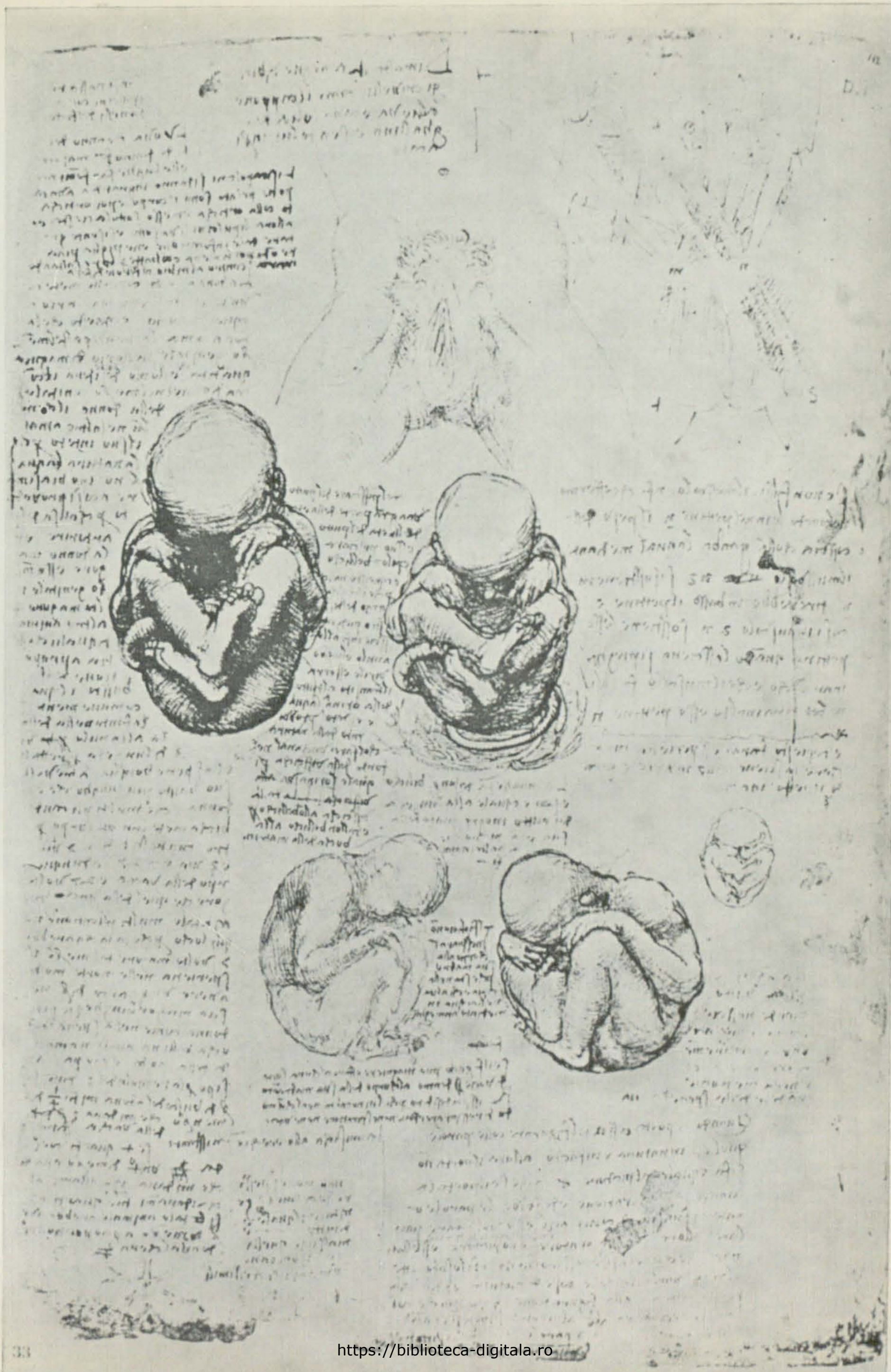
1. ALBRECHT DÜRER, Construcţie planimetrică a unei figuri feminine. Circa 1500.

2 LEONARDO DA VINCI, Anatomia unui picior prin metoda sectiunilor succesive, desen (Windsor Castle)

3. LEONARDO DA VINCI, Embrion, desen (Windsor Castle)

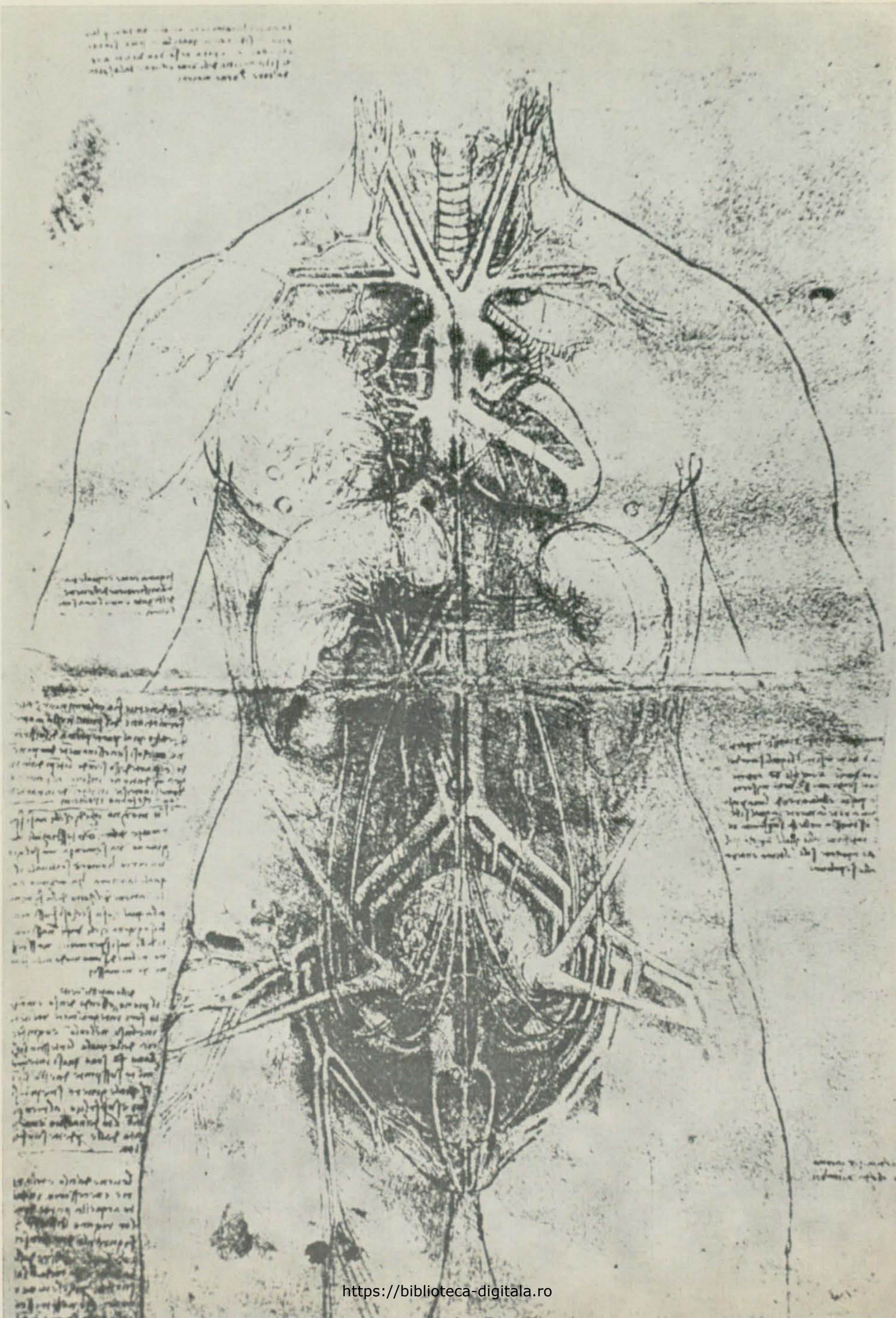
4. LEONARDO DA VINCI SITUS, desen (Windsor Castel)

https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

arhitecturale egiptene,greceşti şi gotice; acest rol extrem de important rezultă nu numai din prezenţa în respectivele scheme a decagoanelor şi pentagoanelor înscrise în cercul de orientaţie, sau chiar din utilizarea conştientă de volume şi proporţii rezultînd din inscripţia icosaedrului sau a dodecaedrului în sferă, dar şi din faptul că, de-a lungul marii epoci a arhitecturii greceşti, trupul omenesc a fost considerat ca cel mai perfect exemplu viu de simetrie şi euritmie, trebuind să-i slujească arhitectului drept inspiraţie, şi chiar drept model, în alcătuirea traseelor sale.

Vitruvius, a cărui lucrare nu conţine nici o inovaţie personală, ci doar expunerea tradiţiei vechi de cinci secole a arhitecturii greceşti, insistă îndelung asupra acestui fapt; cînd vorbeşte despre coloane, el compară proporţiile coloanei dorice (modúl de $\frac{6}{1}$ între înălţime şi diametrul mijlociu) cu cele ale trupului bărbătesc, cele ale coloanelor ionice (modúl $\frac{8}{1}$) evocă trupul plin de graţie al femeii, iar cele ale coloanelor corintice, trupurile zvelte ale fecioarelor.

Acest punct de vedere nu este, de altfel, decît transpunerea în domeniul formei geometrice a conceptului corespondenţelor între Macrocosm (Univers) şi Microcosm (Om), despre care *Timeu* ne oferă o versiune metafizică (conţinînd chiar un triplu joc de corespondenţe între trupul omenesc, sufletul omenesc şi « Sufletul Lumii »); corespondenţa între forma templului şi Univers este deja menţionată în Egipt ,[1] dar ideea de a ajunge acest scop, folosind drept model intermediar nu forma omenească « à la lettre » ci jocul foarte subtil al proporţiilor şi armoniilor care se revelă de aici, pare specific grecească.

Am văzut că pythagoricienii aleseseră pantagrama, simbol al armoniei vitale şi al sănătăţii, drept semn de reunire şi de recunoaştere; îl vom găsi la kabbalişti, la alchimişti, la magicienii Evului Mediu şi ai Renaşterii, ca simbol al « microcosmosului », adică al omului atît fizic cît şi astral, pentru a utiliza termenul modern care redă destul de bine ideile ocultiştilor din toate epocile asupra aurei fluidice intermediare — după ei — între esenţa spirituală, « Noûs », şi trup; cea mai cunoscută dintre aceste reprezentări ale *omului-microcosm*, cu picioarele şi braţele larg desfăcute, astfel încît ele să marcheze, împreună cu creştetul capului, cele cinci vîrfuri ale pentagramei, este cea a lui Agrippa de Nettesheim în tratatul său *De Occulta Philosophia*.

În secolul al XIII-lea, de altfel, în faimosul său album de schiţe, conservat azi la Biblioteca Naţională, Villard de Honnecourt se slujeşte uneori de pentagramă ca traseu director pentru capul şi trupul omenesc, ca şi pentru frunze, aşa după cum Leonardo da Vinci o va face mai tîrziu pentru scheme de flori.

Ideile anticilor şi ale moştenitorilor lor spirituali în privinţa acestor corelaţii dintre trupul omenesc şi pentagramă găsesc o curioasă confirmare, într-o ordine nu statică, ci dinamică de rîndul acesta, prin experienţele lui Rudolf von Laban, directorul unuia din cele mai celebre institute germane de coregrafie ritmică. Rudolf von Laban observă că toate mişcările executate de trupul dansatorului (în cele trei dimensiuni) realizează deplasări angulare extreme de 72°, şi că diferitele direcţii în spaţiu ce corespund acestor deplasări pot fi reprezentate prin razele unui icosaedru circumscris ($72° = \frac{360°}{5}$ este unghiul la centru al pentagonului).

[1] « Acest templu este precum cerul, in toate alcătuirile sale » (Inscripţie pe un fragment din templul lui Ramses al II-lea, descoperită la Muzeul din Cairo de către Prinţesa Bibescu).



https://biblioteca-digitala.ro

Rudolf von Laban utilizează acum în cursul domniei sale acest icosaedru director. (Cf. lucrarea sa, *Die Welt des Tänzers.*)

Trimit din nou la *Esthétique des Proportions* pe cei care se interesează de stabilirea riguroasă a unui canon al proporţiilor umane guvernat de *secţiunea de aur* şi de temele înrudite, conform ideilor lui Zeysing, Sir Th. Cook şi Hambidge; concluzia la care ajunge Hambidge — cea a unei teme individuale proprii fiecărui schelet —, concluzie obţinută prin analiza nu numai a suprafeţelor lineare, dar şi a suprafeţelor (celor 3 proiecţiuni principale) descompuse în rectangule armonice, după procedeul pe care îl folosise pentru analizele armonice ale templelor şi vaselor greceşti [1], mi se pare vrednică de reţinut. Reiese cu claritate, dintr-o seamă de pasaje din Vitruvius[2], că pictorii şi sculptorii greci studiaseră problema proporţiilor trupului omenesc cu toată stăruinţa posibilă şi că, la fel ca arhitecţii, ei nu se mulţumiseră cu un canon aritmetic, cu un barem numeric, ci aplicaseră ceea ce Vitruvius numeşte — prin opoziţie cu « simetria aritmetică » sau statică obţinută printr-o simplă scară de coeficienţi întregi sau fracţionari — « simetrie geometrică », adică punerea în proporţie, cu ajutorul unei metode grafice, a suprafeţelor ale căror dimensiuni lineare pot prezenta raporturi iraţionale « comensurabile în putere », după expresia lui Platon în *Theetet.* Abia lui Hambidge îi revine meritul de a fi găsit o cheie pe deplin satisfăcătoare pentru această « comensurabilitate în putere » (« simetrie dinamică) » a lui Platon, identificînd-o cu « simetria geometrică » a lui Vitruvius; cuvîntul « geometric » are aici aceeaşi accepţie ca în expresia « proporţie geometrică » sau « medie geometrică »; este vorba de analogia sau proporţia geometrică continuă şi de « proporţiile iraţionale » (ca *secţiunea de aur*) aplicate suprafeţelor şi volumelor; acest tratament grafic constituia tocmai unul din secretele matematice ale pythagoricienilor, secret divulgat parţial de Hipocrate din Chios (cu « pentagrama » sa citată mai sus), apoi de Theetet, de Eudox şi de Platon.

Concluzie: ne este îngăduit să credem că, pentru proporţiile trupului omenesc, sculptorii şi pictorii greci stabiliseră:

1. Un canon « aritmetic » practic, cu coeficienţi aritmetici întregi sau fracţionari, ale cărui elemente le găsim la Vitruvius şi care s-a transmis pînă la noi prin Pacioli, Leonardo da Vinci şi pictorii-geometri ai primei Renaşteri [3];

---

[1] Aspectul cel mai interesant al metodei sale este faptul că ea nu instituie un canon riguros unic, bazat direct pe secţiunea de aur, ci oferă o infinitate de teme înrudite cu această proporţie. Un canon ideal explicitînd secţiunea de aur apare, dimpotrivă, ca o medie rezultînd dintr-un mare număr de observaţii; de pildă, constatarea, enunţată în epoca noastră de Zeysing cel dintîi, că ombilicul divide trupul omenesc (al adultului) conform raportului = 1,618. . . (aproximaţii « fibonaciene », încadrînd pe $\Phi$, $\frac{8}{5} = 1,6$ şi $\frac{13}{8} = 1,625$), este exactă ca rezultat statistic mediu. Căutarea unui canon estetic al proporţiilor trupului omenesc este mai mult ca oricînd la ordinea zilei; semnalăm în Italia interesantele lucrări ale profesorului Paolo Cipriani de Rovigo (Geometria del Corpo Umano, Rovigo, 1928). M. Umbdenstock, profesor la École Polytechnique şi la École des Beaux-Arts din Paris, şi M.R. Mumeci-Ignis (Roma) au anunţat lucrări asupra aceluiaşi subiect.

[2] « . . . Reliqua quoque membra suos habent commensus proportionis, quibus etiam antiqui pictores et statuarii nobiles usi magnas et infinitas laudes sunt assecuti. Similiter vero sacrarum aedium membra ad universam totius magnitudinis summam ex partibus singulis convenientissimum debent habere commensuum responsum. Item corporis centrum medium naturaliter est umbilicus ». Ombilicul este deja semnalat ca centru al simetriei.

[3] $\frac{8}{5}$ sau $\frac{10}{6} = \frac{5}{3}$ ca raport între înălţimea totală şi distanţa de la ombilic la sol. $\frac{1}{8}$ ca dimensiune a capului (în raport cu înălţimea totală, $\frac{1}{10}$ pentru faţă (de la bărbie pînă la rădăcina părului; este menţionat şi de Vitruvius); $\frac{1}{6}$ pentru picior, $\frac{1}{10}$ pentru mînă etc.



https://biblioteca-digitala.ro

2. Un canon « geometric » ideal, bazat pe *secţiunea de aur*, precum cel reconstituit după *Doryphor*-ul lui Polyclet;

3. O metodă grafică ce permite modularea variantelor canonului ideal, servindu-se probabil de procedee identice sau analoage celor ale lui Hambidge pentru compunerea sau descompunerea armonică a suprafeţelor şi volumelor.

Îmi îngădui să prezint aici unele verificări ale canonului ideal.

Profilul Isabelei d'Este, desenat de Leonardo în epoca în care prietenul său Luca Pacioli, călugărul « beat de frumuseţe », ţinea la curtea lui Lodovico Moro, duce al Milanului (şi cumnat al Isabelei), conferinţele sale asupra « Divinei Proporţii », ilustrate de magnificele epure ale lui Leonardo; ne vine în minte fraza lui Valéry:

« El adoră acest trup, al bărbatului şi al femeii, care se poate lua la întrecere cu universul întreg . . . Iar chipul, lucrul acesta luminos, luminat, cel mai deosebit dintre toate lucrurile vizibile, cel mai magnetic, cel mai greu de privit fără a încerca să-l descifrezi, îl stăpîneşte ». (*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*).

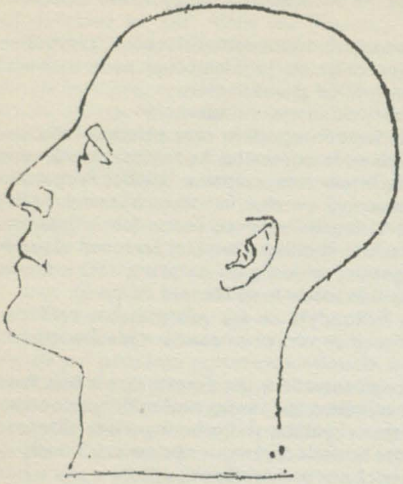
Fotografia lui Miss Helen Wills (Mrs. F.Moody); ea era proprietatea rară de a livra nu numai o temă « înrudită » cu *secţiunea de aur*, ci un canon « ideal » modulat riguros de aceasta.

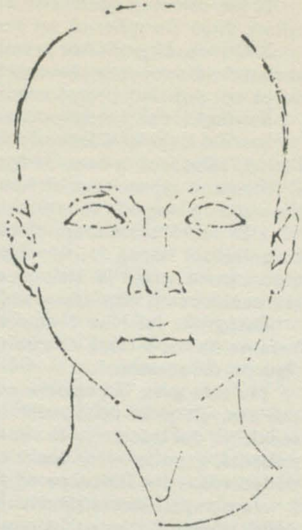
Nu este greu să regăsim, atît « în microcosmurile » vii despre care a fost vorba mai sus, cît şi în trăsăturile campioanei olimpice de tenis, simfoniile platoniciene rezultînd din înscrierea în sferă a poliedrelor regulate, şi din înmugurirea alternată, pulsantă, a poliedrelor stelate pornind de la dodecaedru — nucleu sau înveliş —, dodecaedrul din *Timeu*, paradigma geometrică a armoniei Cosmosului.

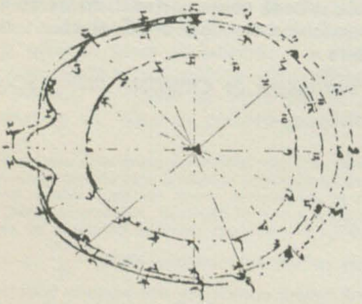
Vom regăsi aceste scheme în traseele unor temple egiptene şi greceşti, ilustrînd astfel adevărul din vorbele pe care autorul lui *Eupalinos* le atribuie arhitectului antic: « Acolo unde trecătorul nu vede decît o elegantă capelă . . . am pus amintirea unei zile însorite din viaţa mea. O, blîndă metamorfoză! Acest templu delicat, nimeni nu o ştie, este imaginea matematică a unei fete din Corinth . . . îi reproduce cu fidelitate proporţiile particulare ».

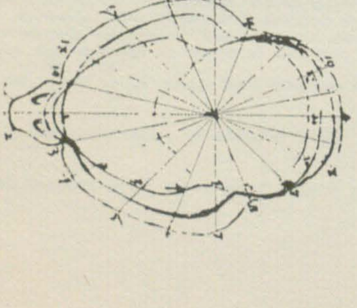
În româneşte de CRISTINA ISBĂŞESCU HĂULICĂ

https://biblioteca-digitala.ro









Secţiuni succesive ale unui cap, după PIERO DELLA FRANCESCA, preparaţii pentru reprezentarea lui în perspectivă.

https://biblioteca-digitala.ro

ERWIN PANOFSKY

# ISTORIA TEORIEI PROPORŢIILOR UMANE CA OGLINDĂ A ISTORIEI STILURILOR

În măsura în care este vorba de utilizarea unor cunoştinţe solide şi a unor procedee metodice, doi artişti teoreticieni ai Renaşterii italiene, doi numai, au realizat progrese decisive pentru a duce teoria proporţiilor dincolo de normele medievale: Leone Battista Alberti, profetul « noului mare stil » în artă; şi Leonardo da Vinci, care l-a inaugurat.

Amîndoi îşi propuneau acelaşi ţel: să ridice teoria proporţiilor la nivelul unei ştiinţe empirice. Nemulţumiţi de datele inadecvate ale lui Vitruvius şi ale predecesorilor lor italieni, ei au părăsit tradiţia pentru o experimentare care să se sprijine pe observarea atentă a naturii. Italieni fiind, nu şi-au propus să înlocuiască tipul ideal, unic, printr-o pluralitate de tipuri « caracteristice ». Dar au încetat să mai determine acest tip ideal bazîndu-se pe o metafizică armonică, sau acceptînd datele unor autorităţi sacrosancte: ei s-au încumetat să înfrunte natura însăşi, au abordat trupul omenesc viu cu ajutorul compasului şi al raportoarelor — cu rezerva că, dintr-o multitudine de modele, le-au selecţionat pe

* Fragmente



https://biblioteca-digitala.ro

cele care, după opinia lor proprie şi după avizul unor consilieri competenţi, erau reputate a fi cele mai frumoase. Intenţia lor a fost aceea de a descoperi idealul în scopul de a defini normalul; şi în loc să determine dimensiunile în mod sumar, în măsura doar în care în ele apăreau pe o suprafaţă, au încercat să se apropie de idealul unei antropometrii pur ştiinţifice, verificîndu-le, cu o extremă exactitate şi cu cea mai mare atenţie faţă de structura naturală a corpului, nu numai în înălţime, dar şi în lărgime şi în adîncime.

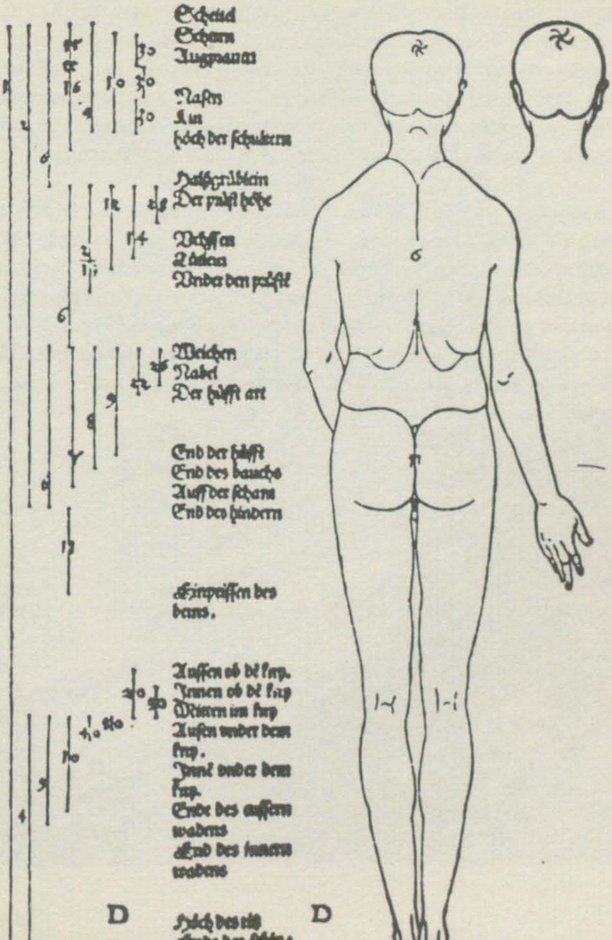
Astfel, Alberti şi Leonardo au adus în sprijinul unei practici care se eliberase de constrîngerile medievale, o teorie a proporţiilor care izbutea mult mai mult decît să procure artistului o schemă planimetrică a desenului: o teorie fundamentată pe observaţia empirică, şi capabilă să definească figura omenească normală în articulaţia ei organică, în integrala ei tridimensionalitate. Totuşi există, între aceşti doi mari autori « moderni », o diferenţă importantă: Alberti s-a străduit să atingă scopul comun prin perfecţionarea metodei; Leonardo, prin extinderea şi elaborarea materialului (. . .)

Rezultatele obţinute de Alberti însuşi sînt, trebuie s-o recunoaştem, mai degrabă anemice; ele constă într-o tablă unică de măsuri, despre care autorul ne asigură, totuşi, că a verificat-o printr-o anchetă efectuată asupra unui număr considerabil de persoane. Leonardo da Vinci, în loc să perfecţioneze metoda măsurării, s-a consacrat extinderii cîmpului de observaţie. În studierea proporţiilor omeneşti (spre deosebire de modul în care a procedat atunci cînd le studia pe cele cavaline), el s-a raportat cel mai adesea — după exemplul lui Vitruvius, dar în net contrast cu ceilalţi teoreticieni italieni — la metodele fracţiilor comune, fără ca totuşi să respingă complet diviziunea « italo-bizantină » a corpului în nouă sau zece « lungimi de faţă ». Dacă s-a putut mulţumi cu aceste metode relativ simple, aceasta se datoreşte faptului că interpreta prodigioasa cantitate de material pe care o acumulase (fără a oferi, însă, niciodată, din nefericite, sinteze) dintr-un punct de vedere cu desăvîrşire original. El, care identifica frumosul naturalului, s-a străduit să dovedească prin experienţă, mai puţin excelenţa estetică a corpului uman, cît uniformitatea lui organică; şi pentru el, Leonardo, a cărui gîndire ştiinţifică era din plin tributară analogiei, criteriul acestei uniformităţi organice rezida în « corespondenţa » dintre cît mai multe părţi (chiar dacă adesea total disparate) ale corpului omenesc. Iată de ce, majoritatea indicaţiilor lui sînt consemnate de formula: « *da X a Y è simile a lo spatio che a infra V è Z* » (« distanţa XY este egală cu distanţa VZ »). Dar, mai cu seamă, Leonardo a deschis orizonturi noi antropometriei însăşi: el s-a angajat într-o investigare sistematică a proceselor mecanice şi anatomice prin care dimensiunile obiective ale corpului uman, aflat în picioare şi în repaus, sînt alterate în diferite situaţii; a izbutit, astfel, să reunească teoria proporţiilor umane cu o teorie a mişcării omeneşti (. . .).

Tranziţia concretă a Evului Mediu spre Renaştere (şi, într-un anume sens, spre ceea ce i-a urmat) poate fi observată, aproape în condiţiile unei experienţe



https://biblioteca-digitala.ro




ALBRECHT DÜRER, "OMUL,tipul D", 1528

https://biblioteca-digitala.ro

de laborator, în evoluţia primului teoretician germanic al proporţiilor omeneşti: Albrecht Dürer. El i-a depăşit pe cei doi predecesori italieni nu numai prin varietatea şi precizia măsurătorilor sale, dar şi prin auto-limitarea autentic critică ce se impunea. Renunţînd în mod hotărît la pretenţia de a descoperi un unic canon ideal de frumuseţe, a întreprins sarcina infinit mai dificilă de a elabora diferite tipuri « caracteristice » care « să se poată sustrage », fiecare în maniera sa proprie, « purei urîţenii ». A acumulat nu mai puţin de douăzeci şi şase dintre aceste tipuri de proporţii, plus un exemplu de trup de copil, ca şi măsurătorile detaliate pentru cap, picior şi mînă. Fără a se mulţumi cu toate acestea, el a indicat mijloacele şi procedeele pentru a introduce noi variaţii în aceste tipuri multiple, şi pentru a capta chiar anormalul şi grotescul prin metode strict geometrice.

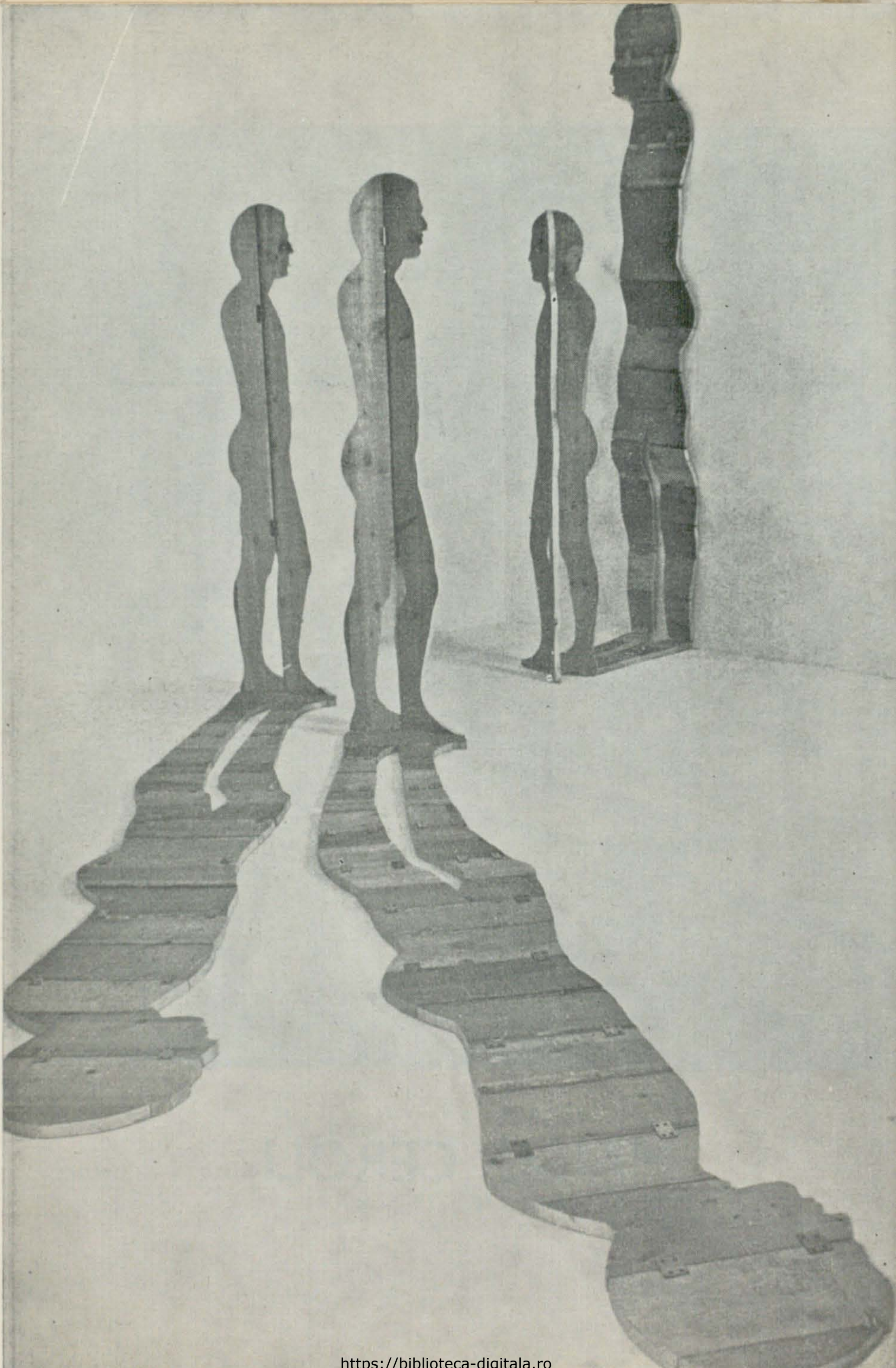
Dürer a încercat şi el să-şi completeze teoria măsurilor printr-o teorie a mişcării (care s-a dovedit, cu toate acestea, mai degrabă stîngace şi mecanică, din pricina lipsei de cunoştinţe anatomice şi fiziologice) şi printr-o teorie a perspectivei. După exemplul marelui pictor-teoretician italian Pierro della Francesca, el voia să vadă perspectiva aplicată figurii umane, ca şi obiectelor inanimate; şi astfel, s-a străduit să simplifice această întreprindere extrem de complicată, prin reducerea suprafeţelor iraţionale ale corpului omenesc la forme definibile cu ajutorul unor simple planuri.

https://biblioteca-digitala.ro

1

# MARIO CEROLI

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

1. Meditație, cu unelte de tîmplărie

2. Umbre care se materializează

3—4. Luxurianță și asprime artizanală

5. Nașterea formei, din conturul însuși al staturii artistului

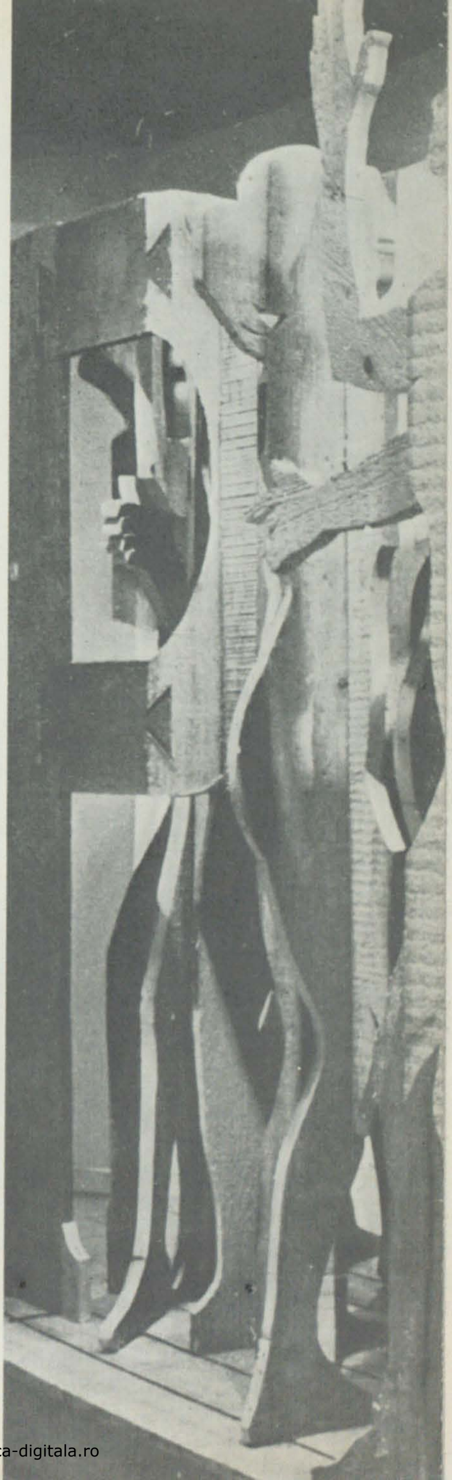
6—7—8 O figurație gigantică: scenografie pentru «Richard III» în regia lui Ronconi, protagonist Vittorio Gassman, (foto Ugo Mulas)

9. Bidimensionalul devenit massă

10—11. Suavități, în scîndură și balamale

12. Repetitivul ca enigmă

3-4



https://biblioteca-digitala.ro

1. Meditație, cu unelte de tîmplărie

2. Umbre care se materializează

3—4. Luxurianță și asprime artizanală

5. Nașterea formei, din conturul însuși al staturii artistului

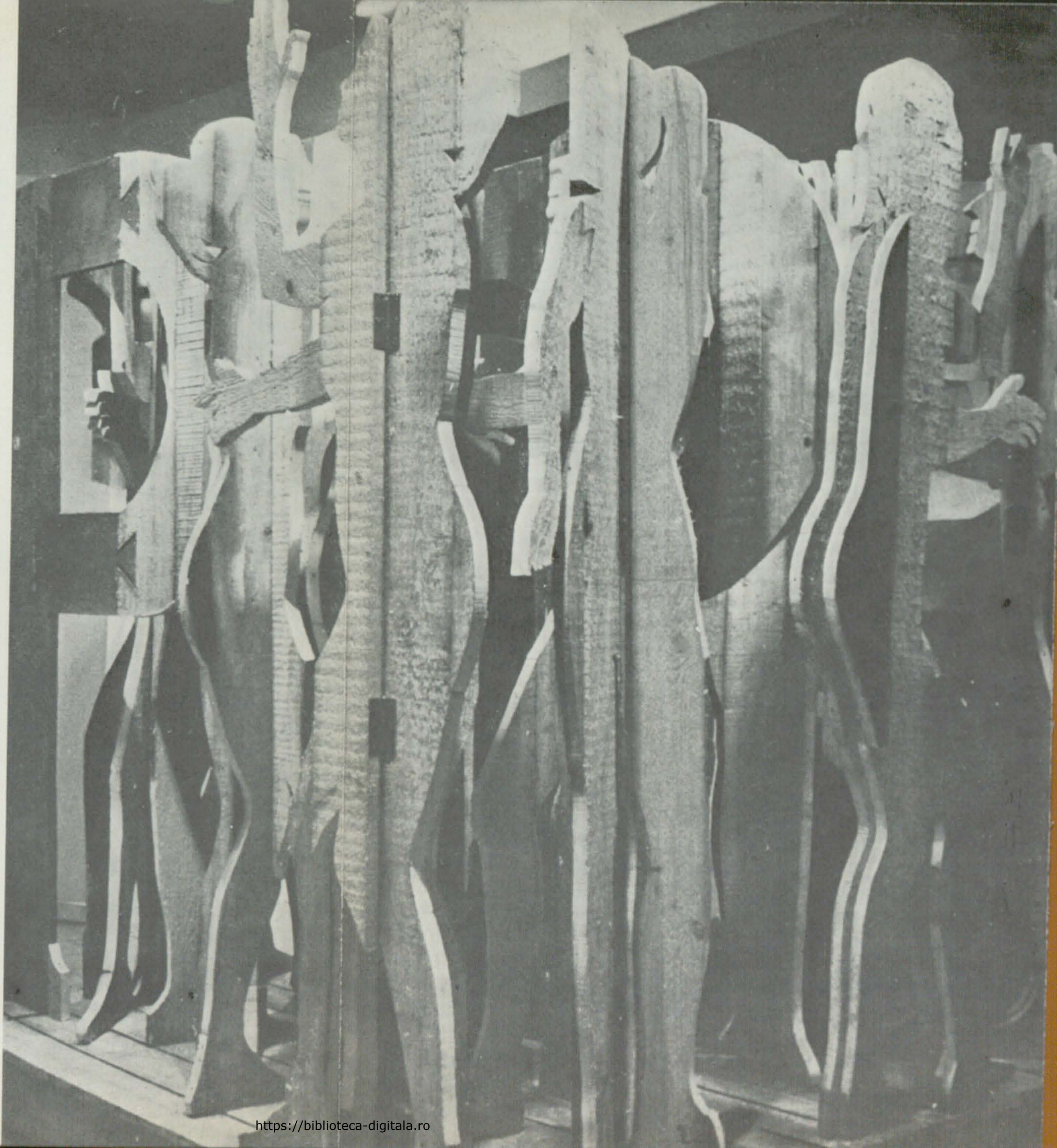
6—7—8 O figurație gigantică: scenografie pentru «Richard III» în regia lui Ronconi, protagonist Vittorio Gassman, (foto Ugo Mulas)

9. Bidimensionalul devenit massă

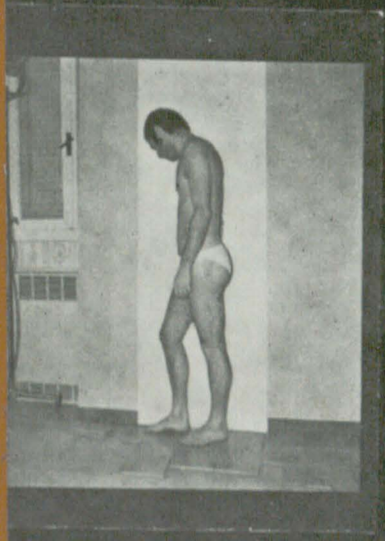
10—11. Suavități, în scîndură și balamale

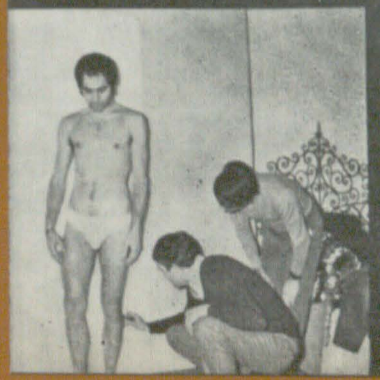
12. Repetitivul ca enigmă

3-4



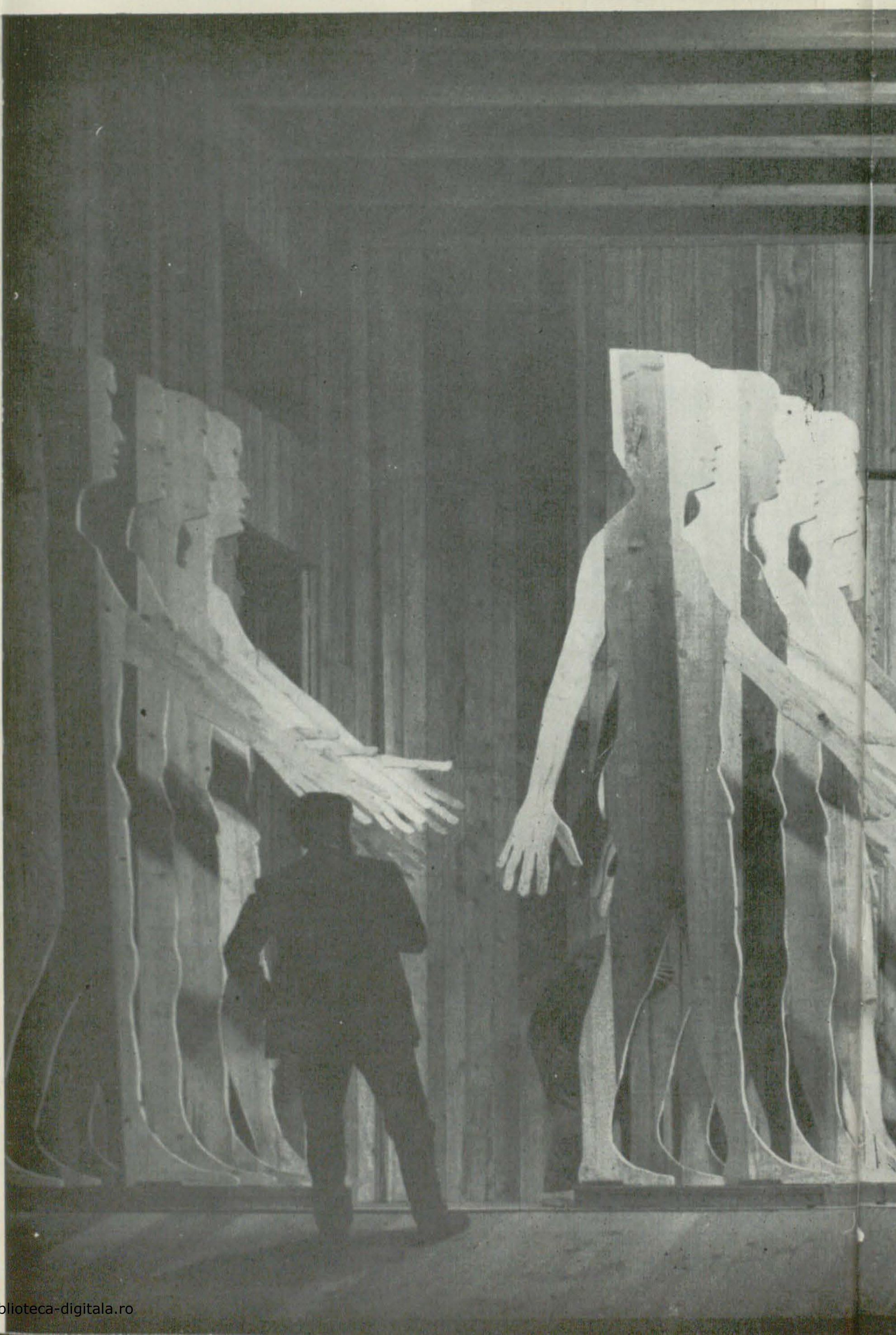
https://biblioteca-digitala.ro



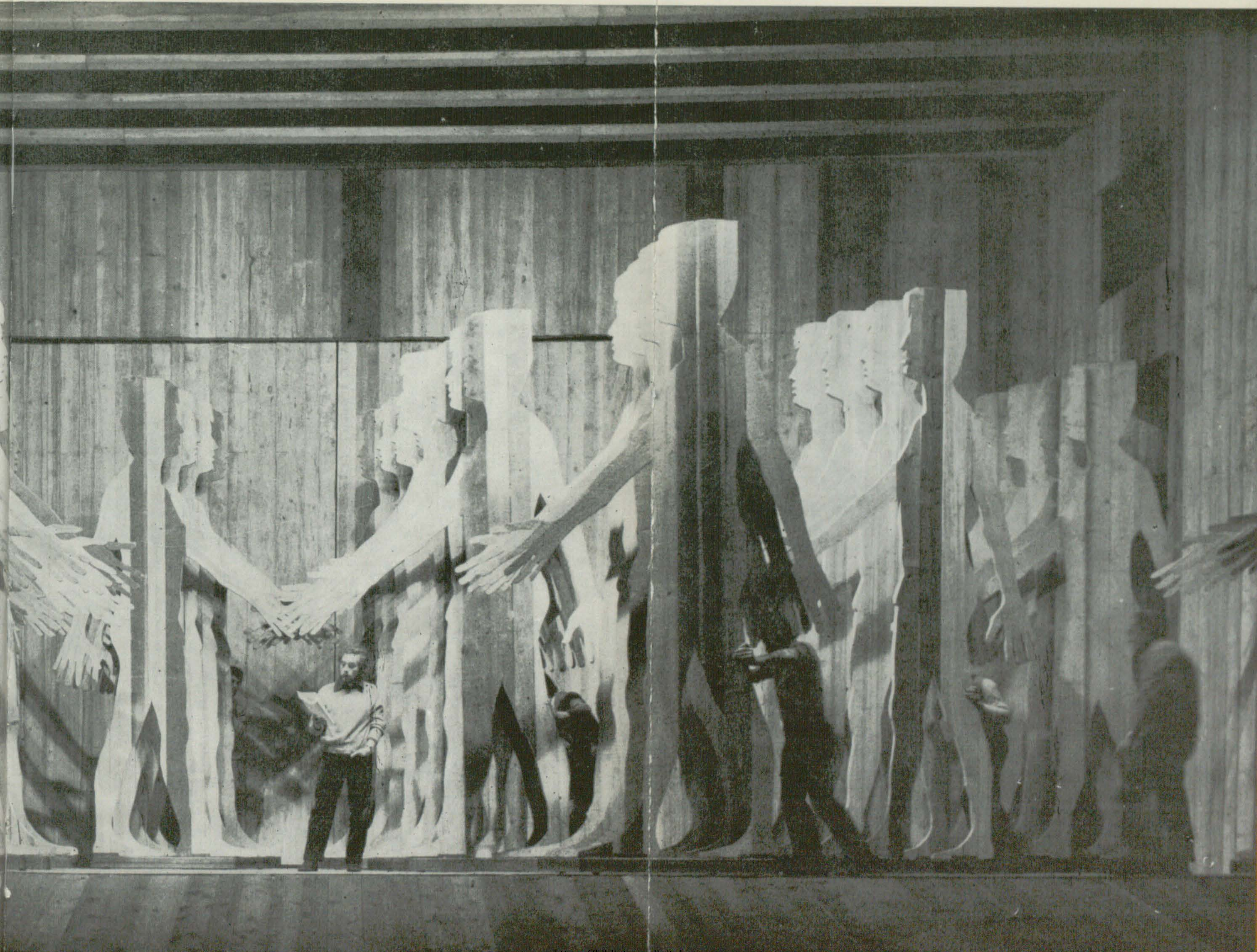




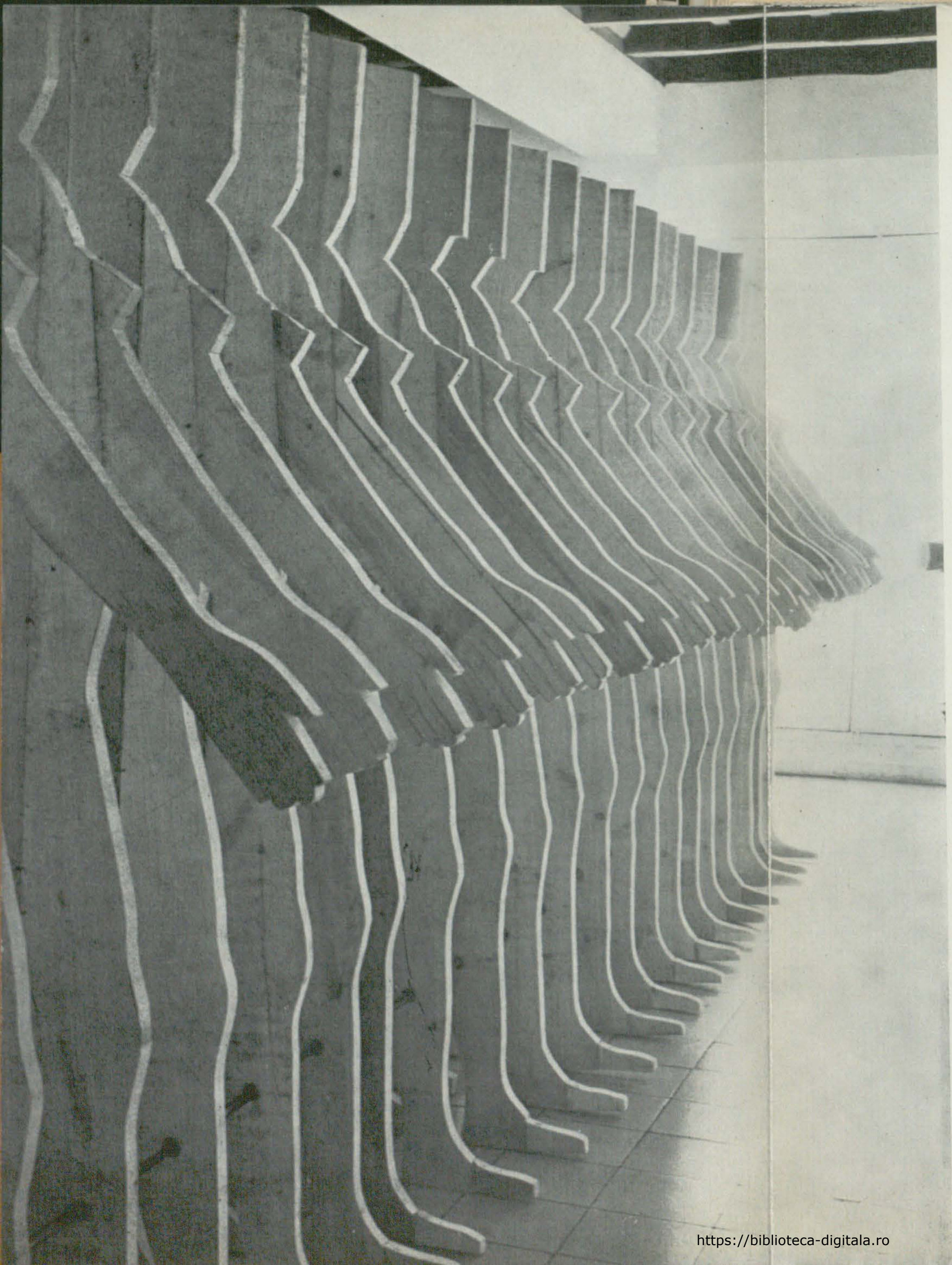
6-7-8 →



https://biblioteca-digitala.ro



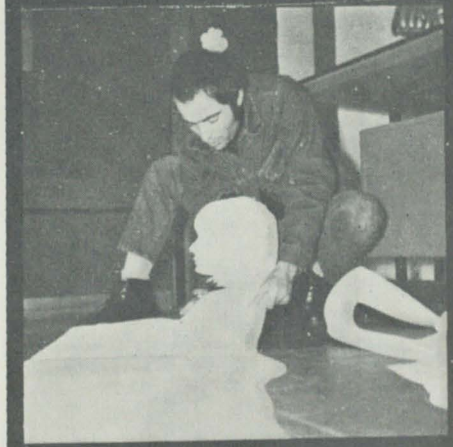
https://biblioteca-digitala.ro

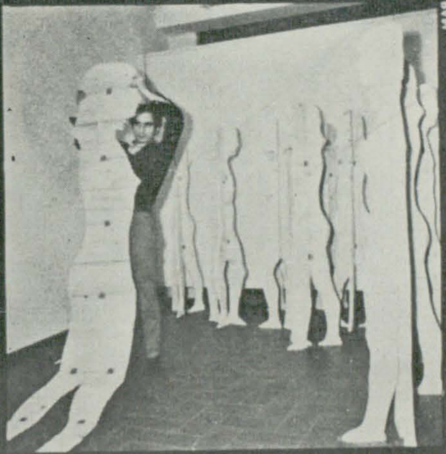


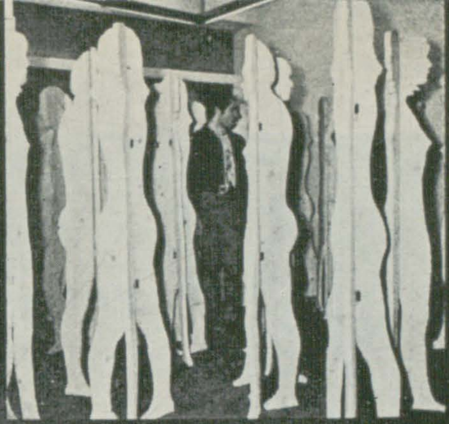
9

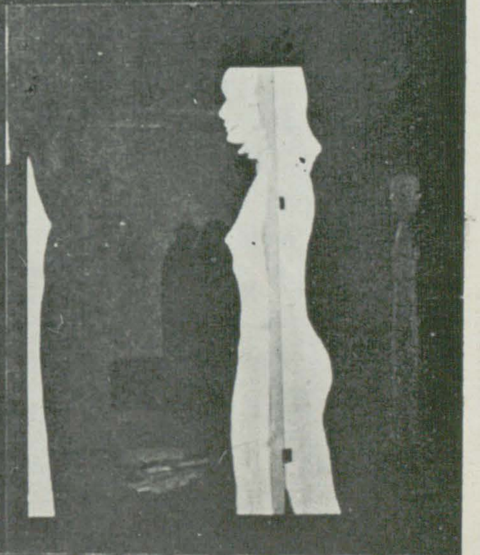
10

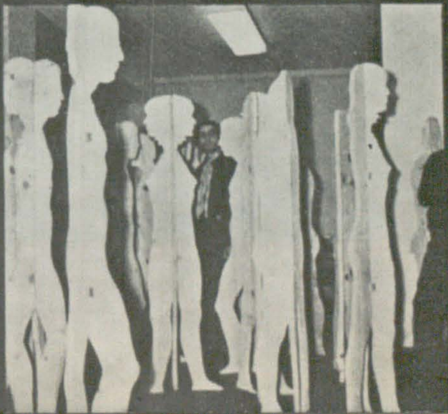
https://biblioteca-digitala.ro

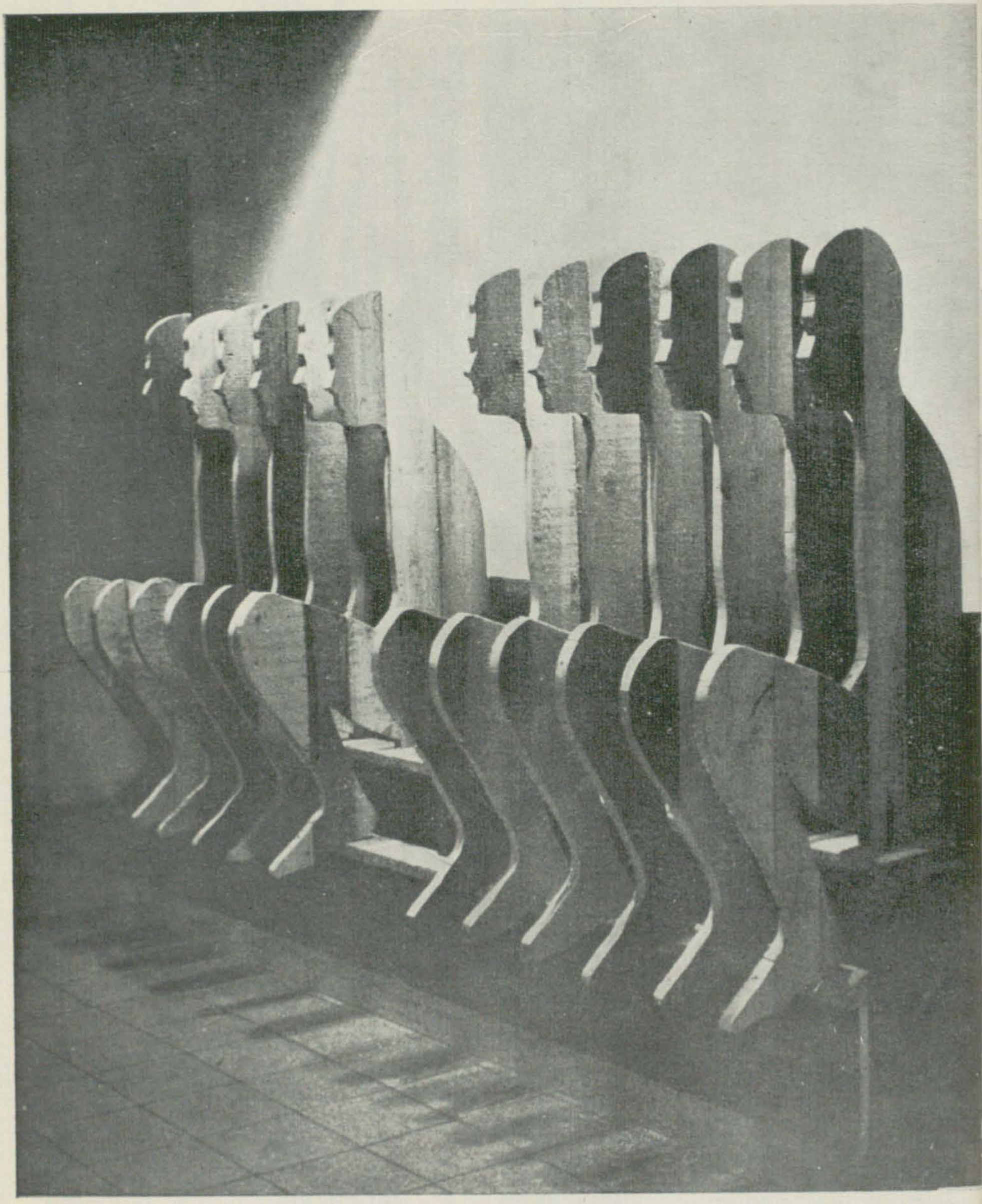














https://biblioteca-digitala.ro

# CORPUL CA MIJLOC DE EXPRESIE

## actualitatea unei dezbateri

## COLOCVIUL DE LA INSTITUTUL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN LONDRA

*Logocentrismul particularizează civilizaţia Europei fascinată de cuvînt şi, implicit, de comunicare verbală. Mari personalităţi sau direcţii contemporane afirmă însă necesara extindere a posibilităţilor de schimb interuman prin resurecţia limbajului corporal. Fenomenul afectează întreaga cultură europeană ce intuieşte resursele acestui mijloc de comunicare pînă acum frecvent suspectat iar uneori detestat. Corpul devine termen de referinţă perpetuu implicat în diverse tentative de revizuire artistică.*



https://biblioteca-digitala.ro

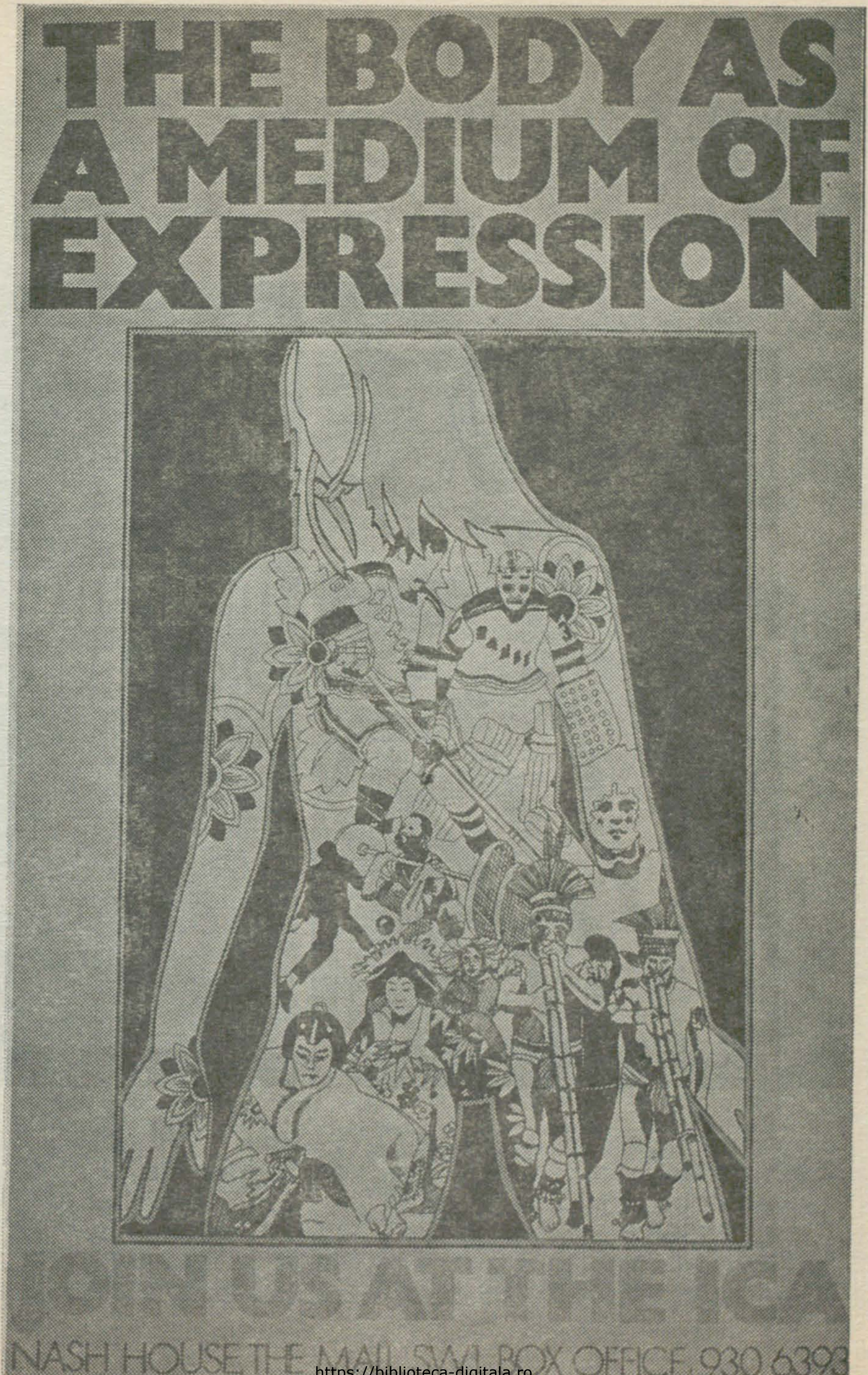
Institutul englez de Artă Contemporană la iniţiativa lui Jonathan Benthall intuind această deplasare către limbajul fizic a organizat în cursul anului trecut un program complex format din conferinţe, spectacole, expoziţii centrate în jurul temei « Corpul ca mijloc de expresie ». Nu o submi-nare a verbalului s-a vizat, ci examenul sistematic al capacităţilor de comunicare prin acest mijloc, incomparabil mai puţin studiat.

Recunoscîndu-se în Artaud marele precursor, i s-au analizat intuiţiile, pentru ca apoi să se urmărească la diverse nivele şi din diverse unghiuri prezenţa corpului în principalele forme ale conştiinţei umane. I se revelă iniţiala valoare mitologică acordată în cadrul mentalităţii primitive prin referinţă îndeosebi la tantrism, direcţie a filozofiei indiene frecvent revendicată azi tocmai datorită acestei preeminenţe a corporalului. Alte intervenţii de interes, ale lui Ted Palhemus, Donald Mac Rae, John O'Neill, John Ezwed insistă asupra interferenţelor dintre corp şi societate. Am selectat cu prioritate din aceste contribuţii preocupate să detecteze implicarea esenţialelor particularităţi ale corpului în fenomenele şi mecanismele sociale. Prezenţa sa în diferite atitudini umane ca raporturile cu spaţiul şi timpul, sau analiza relaţiilor dintre corp şi tehnologie sunt cîteva din pasionantele teme de meditaţie propuse. Comunicările evită tonul partizanatului categoric preferind să lanseze doar supoziţii apte să deschidă apetitul discuţiei. Specificul şi particularităţile comunicării corporale formează centrul de interes al unui alt grup de cercetători care caută să-i descifreze modurile de funcţionare, ca şi posibilităţile de analiză coerentă. Din această perspectivă se examinează prezenţa corpului şi în domenii concrete: plastică, teatru, dans, modă. Iniţiativa londoneză a urmărit să lanseze un comentariu asupra corpului evitînd singularitatea punctelor de vedere în favoarea colaborării unui mare număr de poziţii capabile să surprindă extensia actuală a acestui mijloc de comunicare. Ceea ce ar fi putut să pară afirmaţie subiectivă îşi demonstrează astfel realitatea obiectivă: corpul apare insistent în toate marile teme ale civilizaţiei moderne.

Mulţumim Institutului de Artă Contemporană şi lui Jonathan Benthall pentru amabilitatea cu care au răspuns solicitării noastre, oferindu-ne aceste texte.

Afişele Sesiunii ştiinţifice de la Institutul de Artă contemporană de la Londra, consacrată Corpului ca mijloc de expresie. ▶

https://biblioteca-digitala.ro




https://biblioteca-digitala.ro

# ICA LECTURE SERIES

Nash House · The Mall · London SW1

**the body as a medium of expression**

Season tickets
and free leaflet available
from ICA box office:
01-930 6393

7pm
Wednesdays,
6th September to
20th December 1972

https://biblioteca-digitala.ro

JONATHAN BENTHALL

# CORPUL-SEMN

În septembrie va începe la I.C.A. un program consacrat integral problemelor Corpului — primul de acest fel experimentat de o instituție — constînd în conferințe spectacole, seminare. demonstrații și expoziții.

*Corpul este primul și cel mai simplu (firesc) instrument al omului.*

MARCEL MAUSS

*Corpul... marele plan central aflat la baza tuturor relațiilor simbolice.*

A. H. WHITEHEAD

*Corpul poate fi comparat mai exact, mai degrabă cu o operă de artă și nu cu un obiect fizic.*

MAURICE MERLEAU-PONTY

Nijinsky a renunțat la ceea ce constitue « farmecul » dansului după opinia criticului Jacques Rivière, și s-a întors la « pacea naturală » a corpului cu scopul de a da ascultare numai celor mai imediate fundamentale etimologice semne *ale sale*.

Pentru resursele expresive și simbolice ale corpului, impulsul cel mai puternic a venit din lumea dansului dar el a fost reluat și în tradiția cinematografică a lui Eisenstein și în cea teatrală a lui Artaud și Grotowski. În contextul « artelor vizuale », corpul a reprezentat, de asemenea, o preocupare irezistibilă pentru pictori și sculptori, chiar și pentru cei mai « abstracți » artiști, iar recent, numeroși artiști au renunțat la ustensilele exterioare pentru a folosi însuși corpul (al lor sau al altora).

Dincolo de lumea artei acreditate, jocurile fizice și sporturile sînt mai populare ca niciodată; circul și reprezentațiile de music-hall nu au fost complet desființate de massmedia; o mulțime de culturi privind corpul prosperă conducînd la utilizarea de către grupuri nonconformiste a practicilor yoga și a terapiei reichiene. Best-seller-uri și articole de presă despre îmbrăcăminte, produse cosmetice, practici sexuale, uzanțe funerare, etc... sînt publicate frecvent.



https://biblioteca-digitala.ro

Dar înțelegerea Corpului ca un mijloc al Exprimării este încă rudimentară. În comparație cu atenția riguroasă acordată limbajului verbal, puține investigații serioase au fost făcute în acest domeniu. Aceasta pentru că limbajul (verbal) este considerat drept aptitudinea distinctiv umană. Lingviștii au atribuit de curînd o mare importanță tehnică a ceea ce se presupune a fi universaliile sintactice *(syntactic universals)*; dar extremul respect acordat limbajului verbal nu este deloc nou în cultura noastră.

Pare să fie în fond un ortodoxism consolidat; dar, așa cum subliniază Julia Kristeva, acest ortodoxism pare a fi mai degrabă un produs al « zonei greco-iudeo-creștine » decît al celorlalte culturi : egiptene, chineze, balineze și japoneze care cultivă corpul. Este, totuși, un ortodoxism la care cititorul mediu al unei reviste de artă subscrie probabil mult mai puțin — decît cititorul mediu, să zicem, al lui *Times Literary Supplement*.

Nu vrem să diminuăm aptitudinile expresive ale limbajului verbal și ale literaturii. Se pune, poate, mai mult, problema de « *donner un sens plus pur aux mots de la tribu* ». « Algebra » limbajului verbal este numai o posibilitate prin care organele fizice și energiile corpului sînt articulate pentru a comunica scris. Este, evident, o posibilitate foarte concentrată — dar meditînd asupra concentrării sale e sentimental să-i avem ca martori numai pe Homer și pe Shakespeare. Trebuie să ne reamintim, de asemenea, cum legiferează limbajul verbal stratificarea claselor sociale, represiunea minorităților deviate, ascensiunea elitelor tehnologice și profesionale, vandabilitatea mărfurilor, disimularea cruzimii publice. Dacă limbajul verbal a contribuit fără îndoială substanțial la succesul evoluționist al omului primitiv, el poate constitui acum o parte a supra-specializării omului industrial. Maiestatea pe care o considerăm acum a fi limbajul verbal — « logocentrismul » nostru cum l-a numit Derrida — ne-ar putea face să neglijăm resursele expresive ale corpului ca tot unitar, să strivim anumite potențialități din (interiorul nostru) în același fel în care noi înșine am strivit anumite culturi ce ne-au părut deficitare sub raportul valorilor civilizatoare. (Cuvîntul « barbar » se crede că ar deriva dintr-o imitație grecească a limbajului păsăresc al străinilor). O metaforă alternativă, rousseauistă e sugerată de termenul agronomic « monocultură », ce descrie procesul prin care omul înlocuiește diversitatea ecosistemului « natural » printr-o singură recoltă; pînă în acest moment chiar producția agricolă într-un număr de țări este puternic intensificată cu noi hibrizi de cereale bogate în proteine care sînt mai vulnerabile la paraziți și molime. Atît în agricultură cît și în sistemul său de comunicații, omul, practicînd exploatarea pe zone închise, a exagerat. Bogăția și diversitatea mediului înconjurător trebuie respectate și restaurate în măsura posibilităților; la fel și bogăția de posibilități și diversitatea corpului.

O importantă sursă în acest domeniu este lucrarea *Non-Verbal Communication* (Comunicarea non-verbală), ediție R. A. Hinde, recent publicată de C.U.P., rezultatul studiului unui grup de la Royal Society. Ea conține material inestimabil și referințe, în special asupra aspectelor lingvistice și ethologice. Plini de respect, cerem însă îngăduința de a vă oferi cîteva perspective noi.

Ted Polhemus va demonstra în cuvîntarea sa de deschidere din 6 septembrie — că însuși titlul cărții publicate de C.U.P., *Comunicare non-verbală*, este o manevră logocentică. Cea mai mare parte a colaboratorilor consideră că (după formularea unuia dintre ei, anume Jonathan Miller) « comunicarea verbală deține prioritatea în discursul uman și comportamentul non-verbal dobîndește cea mai mare parte din semnificația sa comunicativă în contextul exprimărilor sintactic organizate ».

Ipotezele noastre proprii de lucru exprimă un punct de vedere contrar. Este un fapt real că limbajul verbal, cu pronunția sa standardizată și gramatica sa normativă,



https://biblioteca-digitala.ro

şi cu dosa lui relativă de imprevisibil, a dobîndit o foarte impresionantă eficienţă, dar el n-ar trebui să posede nici o prioritate sau anterioritate asupra celorlalte elemente componente ale expresiei sensului.

Cel mai radical atac îndreptat contra dominaţiei vorbirii şi a exprimării verbale în cultura noastră a fost probabil cel întreprins de Artaud (avem în vedere în special eseurile sale asupra teatrului balinez).

Un argument similar a fost avansat cu mai mult calm de către Aaron V. Cicourel, un sociolog de la San Diego — care va ţine o prelegere la I.C.A.

Limbajul comun este fascinant pentru că subdiviziunile structurii sale aproape uluitor de flexibilă ne permit să construim alte limbaje artificiale asemenea sistemelor logice şi matematice sau a programelor calculatoarelor ce ne pot pune în corespondenţă cu obiectul, evenimentele şi operaţiunile.

Dar în orice comunicare există o « iremediabilă indexicalitate » (calitate indexicală). Pentru lingvist, o expresie *indexicală* (sau *deictică)* este, de exemplu, *Uite !*. Ea atrage atenţia subiectului receptor asupra unui context de situaţii special, fără a-l numi, ci numai localizîndu-l în funcţie de sursă *(deixis* = indicare). Cicourel sugerează că specialiştii în gramatică considerînd « formulările obiective libere de context » drept esenţă a limbajului, trebuie să încerce consecvent să « remedieze » o indexicalitate inerentă de fapt tuturor exprimărilor verbale sau non-verbale. Orice exprimare după opinia sa, implică o cantitate mai mare de informaţie contextuată decît pune poate în lumină analiza lingvistică; ea construieşte pe un inepuizabil substrat de tacită experienţă colectivă şi semnificaţii recunoscute.

De unde concluzia: « Contextul interacţional aşa cum este el experimentat în mod reflex în condiţiile unei schimbări, sau aşa cum este imaginat sau inventat cînd scena e deplasată sau cunoscută prin intermediul unui text, rămîne esenţa unei teorii generale a sensului ».

Programul I.C.A. va cerceta rolul pe care îl deţine corpul în contextele interacţionale, în calitatea sa de complex mecanic, topografic şi simbolic.

Diverşi specialişti vor trata următoarele aspecte ale corpului:

*a*) gestul, poziţia şi studiul mişcării (cinetica);

*b*) comportamentul în intimitate şi modalităţile prin care fiecare îşi supraveghează « înfăţişarea proprie » (un domeniu în care Erving Goffman a făcut operă de pionierat);
(Cercetările au fost iniţiate de Erving Goffman).

*c*) studii asupra apropierii (proximatica);

*d*) limbaje nearticulate fonic;

e) paralingvistica — părţile « insinuante » ale vorbirii ca ezitarea, vocalizarea, etc... ;

*f*) sistemele de semne de animalelor (în mod predominant primatele dar şi delfinii şi balenele pentru a ne referi şi la alte ramuri ale arborelui evolutiv).

Seria conferinţelor va încerca să supună unele dintre aceste cercetări specializate unei critici sociologice şi antropologice.

Recentele orientări sociologice americane vor fi abordate, dar ne-am ghidat mai mult după antropologia socială europeană: şcoala *Année sociologique* (Durkheim, Mauss, Hertz), Lévi-Strauss şi în special Mary Douglas.

Aceşti teoreticieni, şi nu numai ei, au abordat vasta problemă a posibilităţii de consonanţă între toate straturile experienţei — fizic — psihologic — social şi



https://biblioteca-digitala.ro

cosmic. Douglas sugerase că « dobîndirea consonanţei între diferitele domenii ale experienţei constituie o sursă de profundă satisfacţie ». Corpul este probabil cea mai însemnată dintre toate metaforele posibile pentru fenomenul perceperii societăţii de către sine însăşi, revenind constant în mituri şi cosmogonii, artă şi literatură. Philip Ravoson va susţine una dintre conferinţele ciclurilor, avînd drept subiect cultul tantric indian unde corpul devine o metaforă poate mai explicit atotcuprinzătoare decît în orice altă situaţie socială. Ambigua atitudine a creştinismului faţă de corp — oscilînd între glorificare şi mortificare — are tangenţă cu subiectul nostru şi nu trebuie să fie evitată.

Comportamentul corporal şi imaginea corporală diferă atît de mult de la o cultură la alta încît este imposibil să distingi acei constituenţi biologici sau genetici ai oricărui comportament dat care ar putea fi numit cu obiectivitate « autonom sub aspect cultură » sau « specific speciei umane ». Nu e sigur dacă vreo încercare formală de a distinge dimensiunea biologico-genetică de dimensiunile sociale şi psihologice ar fi un exerciţiu profitabil (întrucît noţiunea unei naturi umane asociale este o abstracţiune; dar astfel de grupuri de date informaţionale etnografice, cîte există — despre culturi ca Babi, Novaho, sud-italiană — sînt utile pentru testarea tuturor teoriilor despre corp).

Vor fi de asemenea cercetate variatele « auxiliare » ale corpului în calitate de mijloc de comunicare asemenea îmbrăcăminţii, podoabelor, deformărilor corpului, modei de coafură; precum şi folosirea corpului (lipsit de viaţă — neanimat) ca formă artistică. Aceste « auxiliare » necesită un studiu relaţionat cu imaginile şi ideile despre corp.

Dar aspectul cel mai radical şi de primă importanţă al subiectului este ceea ce John O'Neill, autorul lucrării *Sociology as a Skin-Trade* (Heinemann), numeşte « politică a corpului. » O'Neill face referiri la Freud, dar şi la personalităţi încă în viaţă — Norman Brown, Jerry Rubin. După opinia lui Rubin « Nimeni nu mai comunică efectiv, prin intermediul cuvintelor ». Demonstraţiile, arta de stradă *întrupează*, în mod literal şi palpabil argumente pentru a pune în discuţie mistificarea şi denaturările verbale.

(Polhemus va emite supoziţii asupra faptului că « arbitrarietatea » este cea care face din limbajul verbal cea mai « alienantă » formă de comunicare).

...Oprindu-ne asupra cazului surzilor: lipsiţi de un simţ — revendicat ca esenţial deplinei comunicări umane, de dominanta majoritate a celor ce receptează exprimarea articulată fonic, aceştia comunică frecvent prin semnalizare manuală, ce pare o versiune brută — aproape animalică — a limbajului verbal, pentru cei ce posedă simţul auditiv. Cicourel a criticat strălucit această opinie logocentristă, amintindu-ne că toate notaţiile folosite pentru a descrie limbajele nearticulate fonic, sînt inventate de cei apţi pentru receptarea auditivă. El imaginează un antropologist dintr-o altă planetă care, pentru a face un studiu al locuitorilor Pămîntului, poate folosi drept subiecţi informaţionali numai oameni surzi.



https://biblioteca-digitala.ro

Antropologistul sfîrşeşte prin a resimţi simpatie pentru surzii care au fost obligaţi să trăiască într-o comunitate atît de barbară ca aceea a oamenilor care aud.

Am lăsat la sfîrşitul acetui articol problema pe care probabil şi-o pune cititorul: pentru ce să scrii un *articol* despre acest subiect? Pentru ce să permiţi unui nou jar să prolifereze pe marginea acestui *subiect*, preferat tuturor celorlalte? Pentru ce să organizăm o suită de conferinţe? Este o obiecţie reală: răspunsul nostru este că ţinînd seama de faptul că programul I.C.A. consacrat Corpului a fost conceput de oameni posedînd un înalt grad de logocentrism, sîntem dornici să transmitem, cît mai curînd posibil, orientarea sa celor cu o calificare diferită, iar conferinţele vor fi de la început intercalate cu spectacole, demonstraţii, seminare de lucru. Răspunsul iniţial la propunerile de participare făcute de noi dansatorilor, coregrafilor şi mimilor a fost mai mult decît încurajator. Sperăm într-o participare similară a celor ce lucrează în domeniul artelor vizuale, teatrului şi filmului.

În româneşte de G. B.

La p.p. 154 şi 161 « Corpul ca mijloc de expresie », afiş program al Colocviului ▶

https://biblioteca-digitala.ro

# ICA EVENTS

## THE BODY AS A MEDIUM OF EXPRESSION

Robert Solomon Dancer and Choreographer photographed by Anthony Crickmay.

## SEPTEMBER CALENDAR

**1** **Exhibition:** REMEMBER BANGLADESH? Photographs & paintings. Closing September 3.

**2** **3** **Young Cinema:** Saturday & Sunday 3 pm. Public
**Weekend Cinema:** Saturday & Sunday 5, 7, 9 pm. Public. Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office: 930 6393

**4** **Monday Cinema:** Public 7 pm. Check programme details in Classified Ads. or Box Office: 930 6393 Galleries closed.

**5** **Exhibition:** In preparation ANTHONY CRICKMAY'S photographs of 3 dancers: Lynn Seymour, Robert Solomon, Micha Bergese. Opens September 6th.

**6** **Opening Body Lecture:** Ted Polhemus "Social Bodies" 7pm.
**ICA Film Society:** History of experimental film. MELIES (1912) and DZIGA-VERTOV (1928) 9.15 pm

**7** **Body Talk:** Alan Beattie illustrates "Body Images". 7-9 pm.
Lord Harlech opens **Shona Exhibition** 6-9 Members & Guests.
**Body ICA Film Society:** Battersby's THE BODY. 9.15 pm.

**8** **Exhibition:** Shona Sculptors from Africa: new Rhodesian sculpture Till Oct. 15.

**9** **10** **Young Cinema:** Saturday & Sunday 3pm. Public
**Weekend Cinema:** Saturday & Sunday 5,7,9pm. Public Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office: 930 6393.

**11** **Monday Cinema:** Public 7 pm. Check programme details in Classified Ads, or Box Office: 930 6393 Galleries closed.

**12** **Body, Work in Progress:** Public Rehearsal of a new work by STRIDER Group. September 12-15. 2-5 pm.
**Body Event:** Robert Cohan, choreographer. 7pm.

**13** **Body Lecture:** Dr. Roger Poole "Sign & Meaning" 7pm.
**ICA Film Society:** History of experiemental film: Clair Dulac Eisenstein, Dali/Bunuel 9.15pm.

**14** **Lecture:** Frank McEwen on Shona sculpture, slides. 7.30pm.
**Body ICA Film Society:** Bergman's SO CLOSE TO LIFE and Maas' THE MECHANICS OF LOVE. 9.15 pm.

**15** **Cinema:** Frank McEwen introduces four films on Rhodesia and the context of Shona sculpture. 7.30pm.
**Body:** STRIDER Group's last Public Rehearsal. 2-5pm.

**16** **17** **Body Encounter Group:** Body Work with Quaesitor Encounter Group led by Paul Lowe. 2-6pm.
**Young Cinema:** Saturday & Sunday 3pm. Public
**Weekend Cinema:** Saturday & Sunday, 5,7,9pm. Public Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office: 930 6393.

**18** **Monday Cinema:** Public 7pm. Check programme details in Classified Ads, or Box Office: 930 6393. Galleries closed.

**19** **Exhibition:** Duncan Cameron: 3 numeral/computer works
**Body Talk:** Geoffrey Buckley shows Mime techniques 7pm.
**Body:** STRIDER Final Rehearsal. Members only 9pm.

**20** **Body Lecture:** Michael Argyle "Study of Body Behaviour" 7pm
**ICA Film Society:** History of experimental film: Vigo's ZERO DE CONDUITE & Bunuel's L'AGE D'OR. 9.15pm.

**21** **Body Talk:** Warren Lamb "Action Profiles" 7-9pm.
**Body: ICA Film Society:** Martin Cole's GROWING UP & Jires' VALERIE AND HER WEEK OF WONDERS 9.15pm.

**22** **Concert:** George Melly and the Feet Warmers. Jazz/blues return concert with Wally Fawkes (of Flook) and John Chilton 8pm.

**23** **24** **Body Workshop:** Barclay's Body conditioning. 3-6pm.
**Young Cinema:** Saturday & Sunday 3pm. Public
**Weekend Cinema:** Saturday & Sunday, 5,7,9pm. Public Check latest programme details in Time Out, Classified Ads, the Sundays, or Box Office: 930 6393.

**25** **Monday Cinema:** Public 7pm. Check programme details in Classified Ads, or Box Office: 930 6393. Galleries closed.

**26** **Body Event:** Demonstration by Roy Hart Theatre, exploring the potential of the human voice. 7pm.

**27** **Body Lecture:** Philip Rawson on "Tantra". 7pm.
**ICA Film Society:** An evening with JOHN DU CANE, underground film maker and critic. 9.15pm.

**28** **Body Talk Films:** Marion North "Personality Assessment" 7pm
**Body: ICA Film Society:** Oshima's DIARY OF A SHINJUKU THIEF with GEOGRAPHY OF THE BODY 9.15pm.

**29** **Discussion/Film:** Michael Powell introduces illustrations & panel discussion of "Artist as Film Designer" 7pm.

**30** **Exhibition:** Last weekend of Anthony CRICKMAY's photos.
**Young Cinema:** Saturday & Sunday 3pm. Public
**Weekend Cinema:** Saturday & Sunday 5, 7, 9pm. Public

HOURS: Tues-Sat 12 noon-8pm Sun 2pm-10.30pm
TUBE: Trafalgar Sq. BUSES: Trafalgar Sq. & Pall Mall
TELEPHONE: (01) 930 0493 Box Office: (01) 930 6393

Design Giles Marking

THE INSTITUTE OF CONTEMPORARY ARTS, NASH HOUSE, THE MALL. LONDON SW1.

https://biblioteca-digitala.ro

DONALD G. MAC RAE

# CORPUL CA METAFORĂ SOCIALĂ

Pentru scopul cercetării de față, corpul există doar începînd din perioada în care este cunoscut şi experimentat. Presupun că, în cultura noastră actuală, un grup mare de oameni aparţinînd unui nivel de educaţie destul de elevat au asupra corpului o concepţie în primul rînd vizuală şi statică. El este perceput ca o imagine, masculină ori feminină, aparţinînd unor convenţii specifice de reprezentare. Poate fi grec precum Venus din Milo, sau italian renascentist precum David al lui Michelangelo. Este de piatră, nu de carne. În al doilea rînd există corpul ştiinţei sau medicinei, redus adeseori la imagini statice, schematizate, deduse din ştiinţa anatomică modernă, post-leonardiană, şi apoi animat de o fiziologie curios atemporală, prin aceea că toate procesele sale sînt văzute mai mult ca cicluri decît ca istorii. Numai după aceste imagini admitem corpul ce reprezintă individul, vulnerabil, iubind şi gemînd, ingerînd şi excretînd; pierind, şi doar după această individualizare urmează corpul altuia sau corpurile altora. Aşa cum metaforele nu sînt nici simple şi nici lipsite de ambiguitate, tot aşa este şi corpul. Şi, la fel ca metaforele, corpul îşi face simţită prezenţa în societate şi istorie. Această ultimă idee are un aspect elementar şi important: metaforele corpului tind să antedateze biologia modernă — creaţie a culturii noastre, nu mai veche de cinci sute de ani. Amintind aceasta, să considerăm unele din aceste complexităţi şi duplicităţi.

Corpul uman este în principiu dotat cu o simetrie bilaterală. Această simetrie exterioară este imperfectă, dar dominantă. Poziţia pe care o considerăm ca fiind tipică trupului — universal valabilă — este cea verticală. Aceasta contrazice expe-



https://biblioteca-digitala.ro

rienţa: cea mai mare parte a timpului, chiar şi în societăţile foarte active fiziceşte, sîntem încovoiaţi, răsuciţi şi culcaţi în somn sau odihnă, ghemuiţi sau aşezaţi, sau aplecaţi asupra lucrului. Totuşi poziţia verticală pare o convenţie generală în gîndirea despre condiţia umană. Din simetria acestei verticalităţi derivăm categoriile de direcţie — sus/jos, stînga/dreapta, înainte/înapoi, deasupra/dedesubt, şi alături. Conceptele noastre de relaţii spaţiale nu pornesc numai de la vederea binoculară, ci, mai presus de toate, din experienţa unui orizont fix deasupra unui pămînt fix. (Cum văd oare păsările, sau creaturile din arbori — gibonii, de exemplu? Cît de departe pot merge afirmaţiile despre vedere ca simţ comun acestor observatori atît de instabili, cît şi nouă?) Desigur că toate ideile noastre privitoare la predominanţă sînt corelate cu dominanta vizuală a posturii noastre erecte. Categoriile noastre de clasificare şi lucru cu spaţiul manevrant şi organizaţional, emoţiile noastre legate de spaţiu ca şi valorile pe care le conferim direcţiei în spaţiu, derivă în mod direct din forma corpului nostru. Începem cu o *Kore*.

De exemplu, ceea ce este superior, este « sus » sau « înalt », iar ceea ce este inferior, este « jos » sau « mic ». (Mic este adeseori « murdar », însă înalt nu este în mod necesar « curat »). Drept are sensul de « lege », « morală », « sfînt » şi « puternic » ; stîng, înseamnă « sinistru », « profan », « slab » şi (adeseori) « feminin ». Înapoi şi îndărăt înseamnă « încet », prin urmare « stupid ». Înainte şi în faţă sînt active, orientate, inteligente. Alături înseamnă « aliat » *sau* « paranoid »: este o categorie de spaţiu ambiguă. Şi această enumerare poate continua adăugîndu-i-se o etnografie de pagini întregi. Este limpede că aceste aspecte ale spaţiului derivă din concepţia noastră despre corp, şi n-ar putea fi valabile pentru altă vietate raţională, dotată însă cu bilateralitate orizontală, şi cu atît mai puţin pentru un tip simetric radial — o stea de mare raţională, de pildă — sau pentru o fiinţă sferic simetrică, similară celor pomenite în fabula din *Banchetul* lui Platon. Ca să ne înţelegem pe noi înşine mai bine ar trebui să facem mult mai multă ştiinţă-ficţiune.

Fiind bilaterali şi verticali, dar în acelaşi timp fiinţe în echilibru şi oscilante, ţinem de acele sugestii de situaţie determinate de greutatea fizică şi massă, care conduc la ideile de forţe contrare şi, ca atare, la ideea de opoziţie în genere, şi, deasemeni, de evaluare şi justiţie ca derivate ale acestor experienţe. Am văzut cîte ceva din acestea mai înainte, în etimologia lui « *a examina* »; vorbim, tot aşa, despre « justiţie imparţială » şi mi se pare că în această imagine, nu chiar din motive de imparţialitate, Justiţia personificată este arătată cu ochii legaţi. Dacă vreţi să apreciaţi cu exactitate diferenţa relativă a două greutăţi mici pe care le ţineţi în mîini, procedaţi bine — din raţiuni fiziologice puternice — închizînd ochii. De la corp ca balanţă şi cîntar, la fabricarea balanţelor şi de aici la metafore sociale şi specific politice, nu sînt decît cîţiva paşi.

. . . Pînă aici, discuţia noastră despre corp a fost abstractă şi schematizată: o reprezentare minimală destul de lipsită de caractere, în spaţiu fix şi mişcare esenţială. În plus, am considerat un lucru cert: corpul este legat. Nu este atît de simplu pe cît pare. Există, desigur, învelişul pielii. Corp — înseamnă pielea şi conţinutul ei — iar despre conţinutul acesta, alte societăţi fără ştiinţa noastră au avut alte concepţii dar pielea nu este singura limită; există, ambiguu şi bogat în sensuri psihologice şi sociale, părul capului şi corpului, care, spre deosebire de piele şi conţinutul ei nu este modelat sau mişcat de musculatură. Limitele şi măsura sînt proprii pielii: şi ambiguitatea lor rezidă în păr. Logic, în acest punct am putea să ne implicăm pe noi înşine, cu mirosurile corpului variind prin natură şi localizare, intermitente şi depăşind limitele spaţiului tactil şi vizual; dar mirosurile nu sînt, cred, relevante în metafore sociale şi concepte despre societate, exceptînd cazul asocierii lor cu corupţia, putrefacţia şi decadenţa — probleme la care vom reveni.



https://biblioteca-digitala.ro

Corpul nu este accesibil în întregime individului, nici chiar în culturile posesoare de oglinzi. Există zone şi regiuni ale corpurilor noastre pe care nu le putem vedea deloc sau numai cu dificultate; şi tot aşa, nu ne putem atinge corpul în orice punct. Există locuri secrete şi locuri greu cunoscute, chiar fără a privi corpul ca sistem intern. În aceasta corpul este similar şi se conformează lumilor naturii şi societăţii. Corpul este într-adevăr analog unui peisaj, explorabil dar nu epuizabil. Să anticipăm: invocaţia lui Donne către corpul iubitei sale ca spre America sa, ţara lui nou descoperită, este reprezentativă pentru o metaforă esenţial erotică şi prelucrată în detaliu de poeţii minori ai barocului european. Aceasta se leagă în mod direct cu metafora corpului politic. Însăşi ideea de pămînt ca scenă pentru acţiunea socială, lumea implicată de o eroare patetică în societate, se înglobează aici: în multe societăţi din toate continentele, pămîntul are un ombilic şi este aproape întotdeauna feminin. Lumea este corp, *terra mater* şi *terra genetrix*.

Pentru a discuta mai succint, trebuie să considerăm genul drept caracteristică a corpului, sexul ca o activitate şi procreaţia ca o funcţie. În concepţia mea, tema nudului feminin în artă nu este niciodată numai erotică, ci şi o metaforă a lumii, concepute — lucru pe care fizica şi astronomia noastră ne fac să-l uităm — în primul rînd ca loc uman, lume a speţei umane în contopirea naturii şi societăţii.

. . . Cu noţiunile de sex şi generaţie ajungem într-un punct abordat anterior. Dacă înţelegem corpul ca metaforă, sau ca sursă de metafore, derivate din el direct sau prin reguli transformaţionale, trebuie să ne reamintim că experienţa propriilor noastre corpuri este pre-ştiinţifică. *Învăţăm* anatomia şi fiziologia adeseori în contradicţie cu experienţa noastră în aceste materii. Am comentat aceasta anterior: ştiinţa noastră în aceste domenii este în mod covîrşitor o problemă a secolelor din urmă ale culturii, şi doar cîteva din metaforele corpului derivă din această recentă realizare. Pînă acum am considerat corpul, fie pasiv fie activ, în principal din afara sa. Dar corpul este interior: gură, abdomen, plămîni, intestine, uter, viscere, toate sînt interioare, spaţii interne, organisme ascunse. Interiorul este un labirint. Hrana şi digestia înseamnă transformare în energie şi acţiune. Deasemeni, transformare în urină şi fecale. Acestea sînt trăsături ale comportării, economice şi morale, virtuoase şi repulsive. (Chiar dacă urina, şi mai rar fecalele pot avea potenţe magice, nu cred că aceste potenţe sînt gîndite în mod curent drept compensaţii ale irosirilor corpului. Nu sînt chiar profane, însă sînt poluante — pentru acestea se poate consulta Mary Douglas — şi legate de conceptele de condiţie şi valoare. *În interiorul* corpului, desigur, saliva, urina şi celelalte sînt neutre). Producţia economică, posesia de energie corporală, sînt social acceptate, dar există un dezavantaj: corpul este în mod simultan şi interdependent implicat în producţie bună şi rea.

În mod interesant, respiraţia este bună, chiar sacră. Ea este deasemeni absorbită, dar nu transformată aparent. Corpul ca interior, absorbind, transformînd, emiţînd, este în mod cert sursa unei alte dualităţi a contrarelor, o balanţă sau evaluare cosmică şi socială, şi de aici derivăm categoriile funcţiunilor superioare şi inferioare, energii bune şi materii rele, spiritual şi josnic. Respiraţia este asociată cu spiritul şi vorbirea. Gura este în întregime bună — excepţiile sînt evidente — însă cavităţile inferioare fiziceşte sînt neutre sau rele. Orificiile lor sînt primejdioase; produsele lor sînt nocive sau groteşti, figurativ utile în scopuri insultative sau de gradare invidioasă a stărilor sociale. În ierarhizarea socială, gradele inferioare sînt adesea descrise ca fiind într-un sens anume mai « animale » decît gradele superioare — o atribuire cu mult mai largă decît sensul în care este folosită, spre a descrie grupuri etnice servile, ca sclavii negri în Islam sau castele paria în India. Organele digestive, excretoare şi — uneori — cele de reproducere, sînt în mai multe limbi « părţi animale » — iar uzul lor « funcţiuni animale ». Shakespeare este deosebit



https://biblioteca-digitala.ro

de ingenios în astfel de metafore de stare corporal-socială. Astfel, analogiile corpului produc dualismul extrem manichean al spiritului şi cărnii, o raţionare şi o evaluare a stării sociale ca o sfidare în sensul unui sistem ierarhic.

Ne aflăm în lumea gîndirii mitice care nu este în mod specific arhaică, ci, în opinia mea, o constituentă normală de proporţii variabile a tuturor gîndurilor şi a vieţii noastre. În incompatibilităţile şi contradicţiile sale, dublu-sensurile, calambururile, ambiguităţile şi duplicităţile sînt normale. Psihologii sociali au făcut multe din ceea ce numesc « disonanţă cognitivă », tensiunea simţită a două sau mai multe moduri de cunoaştere, concepţie şi credinţă, în special cînd această disonanţă, prin obligaţia de a juca roluri sociale cumulate, se aplică individului în societate. De fapt, aceasta mi se pare a fi o eroare de raţionament, o transpunere a propriei necesităţi de ordine lucidă şi consistent raţională a pshiologilor, şi poate a vinovăţiei lor de a nu avea această simplitate. Nimic nu este mai facil, chiar mai necesar, decît flexibilitatea ambiguităţii, şi există puţine resurse ale acestei ambiguităţi care să fie mai bogate decît gîndirea mitică. Întîlnim aici atît asocierea răului şi josnicului cu imaginea corpului, cît şi imaginea splendorii sale: expunerea sa ca Adevăr — adevărul gol, *nuda veritas*, înfruntînd calomnia şi înşelătoria înfăşurate în văluri, ca în alegoria lui Botticelli. Adevărul este deasemeni social, public şi nu solidar, o manifestare a acţiunii şi cooperării devenite necesitate socială.

În mod logic, ar trebui să trecem la o considerare a corpului ca recipient al sîngelui, şi a sîngelui ca viaţă, la metaforele inimii şi altor organe şi la analogiile sociale ale acestora. Într-o lucrare scurtă, acest lucru nu este realizabil, întrucît la fel ca despre corp ca lucru, ca activitate, container şi paradigmă a împerecherii aparenţei cu realitatea, va trebui vorbit despre corp în timp adică despre corpul, privit ciclic şi corp ca istorie. Ciclurile corpului nu sînt toate evidente: de exemplu, ciclul circulaţiei sîngelui este o descoperire recentă. Altele, sînt constante, evidente impresionante şi chiar misterioase. Am vorbit despre ciclurile transformării hranei şi respiraţiei. Ciclul menstrual, cosmic prin asocierea sa cu fazele lunii, mareele şi geneza vieţii, fertilităţii, este în mod sigur implicat în toate ipotezele de cicluri temporale. Prin analogie, se poate asocia cu anotimpurile, revenirea vieţii după iarnă, fertilitatea naturii ca *mater genetrix*. Acest ritm al corpului şi corespondenţelor sale naturale se extinde în concepţii de societate, de la sofisticatele cicluri istorice ale lui Danilevsky, Spengler sau Toynbee, pînă la cele mai tehnice teorii ale ciclurilor de acţiune socială şi economică şi la ideile sociale elementare ale unei eterne reveniri în problemele umane. În toate acestea, cerul înstelat, pămîntul fecund şi corpul uman tind să sublinieze aceeaşi morală a revenirii ciclice.

Ciclurile zilei şi nopţii, ale somnului şi treziei — nu fiindcă somnul ar fi instituţionalizat în mod similar în toate societăţile — sînt, în mod ciudat, mai puţin centrele pentru metafore derivate din procese corporale, decît alte ritmuri. Somnul, leşinul, transa, orice stare de linişte a corpului care include o înstrăinare a atenţiei conştiente şi precaute, sînt imagini ale morţii. Corpul moare: orice corp este o istorie, un subiect de naraţie, iar naraţia asociativă este; poate; forma primară de înţelegere socială. Naraţia are un început şi un sfîrşit; oare societăţile, ţările, popoarele, triburile, înrudirile nu trebuie să facă la fel ? Corpul, care este materie sensibilă şi organizare corelată, moare şi este alterat, putrezeşte, se lichefiază, emană duhoare, printr-o întoarcere la natură nu ca la o mamă, dar ca la o devoratoare a lucrurilor, *edax rerum*. Gîndirea socială este obsedată de asemenea idei, cel mai mult timp în manifestările lor ca istorie, dar şi în alte domenii. Ştiu că se găsesc adeseori identităţi în contrare, pe care, prin operaţii specifice, le putem transforma unele în altele: mă întreb dacă atemporalitatea curioasă a atîtor economii, antropologii şi sociologii nu este, în parte, o negare a faptului că destinul corpului e



https://biblioteca-digitala.ro

o pură metaforă a societăţii. Mă mai întreb dacă, în acele locuri şi timpuri în care se studiază societatea, o raţiune a acestui studiu nu este cumva — aşa cum credea părintele sociologiei, Auguste Comte — o dorinţă de a regăsi încrederea în continuitatea şi permanenţa umană, chiar dacă nu individuală. Sub un aspect, este posibil să considerăm ştiinţele sociale ca o tentativă de evadare din implicaţiile corpului ca metaforă socială.

În timpul nopţii, corpul visează despre sine însuşi. Nu mai este limitat de incapacitate, dar dorinţa şi teama sînt lăsate în voie, fără limite aparente. Din combinaţii de elemente rezultă monstruozităţi de delicii, oroare sau indiferenţă. În vis, uriaşii şi piticii apar ca în legende: imaginile despre corp nu mai sînt imaginile zilei, ci acelea ale libertăţii şi iraţionalităţii nopţii. Aceasta afectează deasemeni concepţiile noastre despre social şi ideea că viaţa este sau poate va fi monstruoasă. Ne construim monştri din părţi ale corpului. Ne găsim monştri în peşteri, în interioare periculoase şi necontrolate. Găsim terorile vieţii sociale în metafore corporale de genul cel mai puţin armonios.

Subiectul mai are multe aspecte ce pot fi duse mult mai departe decît am făcut-o aici. De exemplu: corpul este pămîntul; pămîntul este natura feminină activă; între natura activă şi societate nu e nici o deosebire; regii contractează căsătorii sfinte de o importanţă cosmică; aceste hierogamii susţin atît ordinea naturală cît şi pe cea socială. Ceea ce urmează pentru concepţiile despre societate, se ramifică la arte: romantismul european cu cosmologia sa, cu metaforele sale sociale, cu aspiraţiile sale politice este implicat în toate acestea, atît cu trăsăturile sale specific revoluţionare, cît şi cu cele conservatoare. Pornind de la această scurtă expunere de idei, s-ar putea scrie o carte.

Situîndu-ne la extrema opusă, am putea reveni la ideea de corp ca expresie, luînd în considerare unele manifestări involuntare dar aparent, sau real, expresive ca: ticuri, tremurături, convulsii, anumite fenomene de nebunie. Societatea este corpul: societatea este constrîngere. Constrîngerea în astfel de afecţiuni corporale este internă, involuntară, dar şi un semnal; pentru cine? Din nou, reflexivitatea corpului şi cea a societăţii sînt amalgamate, iar consecinţele metaforice dense şi complexe.

Fără îndoială că am expus aceste ultime puncte exagerat de criptic, dar le folosesc pentru a ilustra selectînd din multe alte posibilităţi, bogăţia şi ciudăţeniile acestui subiect, care aşteaptă să fie cercetate. Vreau să ajung mai direct la ştiinţele sociale. Ne ocupăm de corp în metafora socială, şi n-ar trebui totuşi să uităm că are şi un rol în componentele metaforice ale ştiinţelor naturii şi tehnologiei — iar în zilele noastre ştiinţele sociale sînt moduri majore ale expresiei şi conştiinţei noasre de sine. În sociologie şi antropologie socială, conform evoluţiei lor istorice din secolul XVI, găsim, cred, următoarele metafore pentru societate, dintre care unele sînt arhaisme, altele moderne: societatea este ca un uriaş; societatea este ca o reţea; societatea este ca o balanţă; societatea este ca un ceas; societatea este ca o piaţă; societatea este ca o bătălie. Toate au rezonanţa unor remarci puerile; şi poate par copilăreşti, în această formă, dar sînt departe de a fi lipsite de conţinut.

Intîlneam în mod ambiguu ideea de societate ca un uriaş, un fel de monstru gigant, atunci cînd vorbeam despre Hobbes, al cărui Leviathan este monstrul Dumnezeului, individul suveran, umanitatea ca colectivitate, toate într-unul. Aceasta este, în forma cea mai smplă, o metaforă primordială a societăţii în general şi a societăţii politice în particular. Dacă — aşa cum s-a demonstrat — clasificarea tripartită a lumii în natură, societate şi individ este un produs tîrziu comparativ, al timpurilor istorice, realizat doar în primul mileniu înainte de Cristos, desigur că în numeroase cosmogonii arhaice găsim totalitatea lucrurilor concepute ca derivate sau consti-



https://biblioteca-digitala.ro

tuente ale unui corp unic gigant. (Creația este reprezentată în mod curent ca rearanjarea sau transformarea părților dezmembrate ale unui corp unic). Dar, oricum, lumea este împărțită în trei ordini: natură, societate, individ, și apoi acest uriaș devine metaforă socială specifică.

Ordinea socială este reprezentată aici în termenii diviziunilor anatomice globale — capul suveran, inima nobilă, mîinile harnice etc. Diviziunea muncii în societate, și de aici realitatea claselor și stratificării sociale, sînt ambele explicate și justificate prin astfel de metafore. Mai important este că această metaforă ne sugerează ideea relației *organice* în care se află lucrurile, adică o relație stabilită nu prin însumarea părților, ci prin interdependența lor. O apariție de dată recentă în sfera intelectuală, cum ar fi cibernetica cu conceptele sale de feedback pozitiv și negativ, formulează un concept de relație organică, deși vocabularul operațional al ciberneticii derivă din metafore mecanice de felul aceleia a direcției sau a regulatorului de presiune la motorul cu aburi. Cred că este imposibil să găsim o știință socială care să nu aibă în centru acel concept de relație organică derivînd în esență din metafora uriașului.

Toate acestea conduc spre ceea ce am numit anatomie globală; dar de la Vesalius încoace, am avut acces la anatomia de detaliu, o cartografie științifică a corpului, precum și la o fiziologie științifică. Astfel a fost transformată metafora uriașului. Herbert Spencer a elaborat vocabularul sociologic și antropologic al structurii și funcției, făcînd o analogie deliberată a corpurilor sociale și biologice. Analogia nu este nimic altceva decît o metaforă sistematică și extinsă, ceea ce nu trebuie să discrediteze nici fantezia și nici judecata analogică. Dezvoltarea sociologiei și antropologiei sociale pînă în anii 1960 a fost dominată de acest vocabular și de ideea că relațiile sociale sînt relații organice. Chiar ceea ce se numește « teoria conflictului » în mîinile lui Coser sau Glückman depindea de acest mod de gîndire, cu toate că Simmel, cred, care a însemnat o sursă a acestui curent filozofic, n-a fost excesiv de preocupat de aceste metafore.

Totuși, în teoria politică, metafora este nu numai conservatoare (la Burke), ci și liberală și progresistă (în darwinismul social). După cîte îmi pot da seama, metafora mai persistă încă împreună cu o serie de analogii mecanice moderne din sfera balanțelor, ceasornicăriei și calculatoarelor. Savanții din domeniul științelor politice ar putea fi clasificați în mare după prejudecățile lor metaforice, oricît de mare ar fi indiferența lor în acest domeniu. În general se susține, totuși, că trupul ca sursă a metaforelor sociale este în totalitate o influență conservatoare asupra conceptualizării și gîndirii.

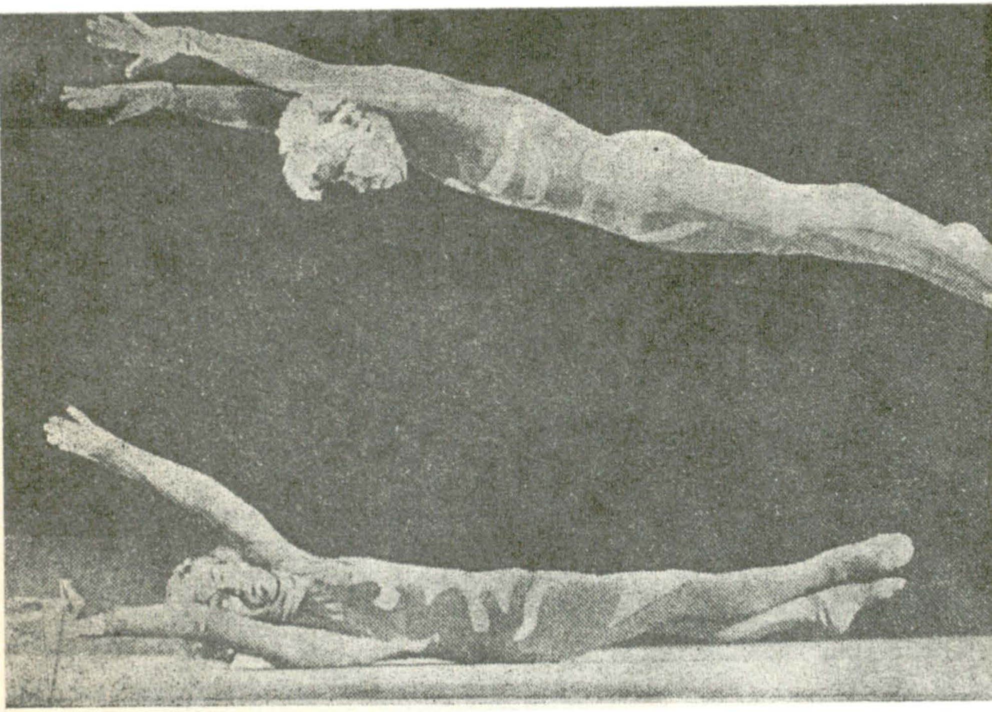
Dată fiind cultura noastră, întrevăd posibilitatea ca un urmaș al lui Wilhelm Reich — dacă există — să întrebe: « ce altceva ? ». Apoi ne-ar oferi în chip de cultură alternativă un corp alternativ și — de aceea — metafore alternative, care nu cred că ar diferi de cele ce apar la William Blake. Dar cu asta abordăm o altă temă. În mod cert, într-un fel sau altul, corpul este conceput ca structură: aparține de drept naturii, nu culturii. Poate că un motiv pentru care științele sociale s-au dovedit atît de deficiente în analiza culturii se referă tocmai la rolul deținut de metaforele corporale. Totuși, cu aceleași șanse poate fi speculată zona rămasă necercetată a corpului ca fapt de cultură, pentru a vedea unde duce o asemenea cercetare. Asta ar însemna însă un nou articol.

În românește de MIHAELA POPESCU LUPE

https://biblioteca-digitala.ro

11*—

https://biblioteca-digitala.ro



NOILE BALETE SUEDEZE: Conny Borg şi Ulf Gaad în «Ritournelle».

https://biblioteca-digitala.ro

JOHN O'NEILL

# CORPUL MUZICA ŞI AMĂGIRILE TEHNOLOGIEI

Maşina, aşa cum a văzut-o Carlyle, este «semnul» timpurilor moderne, simbolul dominant al sensibilităţii cunoaşterii şi puterii noastre. Termenii în care ne concepem corpurile, societatea şi guvernarea, reducînd valorile specifice fiecăreia din aceste forme de viaţă la utilităţile derivate de tehnică, sînt proprii maşinii. «Oamenii au devenit mecanici în spirit şi suflet, ca şi în îndemînare; ei şi-au pierdut încrederea în orice fel de străduinţă individuală şi de forţă nativă. Speranţa şi lupta lor tind nu către perfecţionare intimă, ci către combinări şi reglementări exterioare, către instituţii, constituţie, către Mecanism, de un fel sau altul. Toate eforturile, afecţiunile, opiniile lor ţin de mecanism şi au caracter mecanic»[1]. În acest mod, maşina modifică proporţia între sensurile umane, ca şi între societate şi natură.

Tehnologia veselă depăşeşte vechile sloganuri de identitate ocupaţională şi standardurile de decor dictate de prezenţa maşinilor. Astfel, muzica rock, artiştii

* FRAGMENTE

[1] THOMAS CARLYLE: « Semne ale timpurilor », în *Eseuri critice şi miscellanee*, Londra, Chapman and Hall Inc., 1894, vol. I, p. 476 (n.a.)



https://biblioteca-digitala.ro

şi publicul său, dizolvă sterilitatea tehnologiei într-o suită de improvizaţii convulsive, scăldate în sudoare, de violenţă, eros, simpatie şi comuniune. Rock-ul exprimă vesela simbioză a vieţii şi tehnologiei, care este viziunea conducătoare a unei anume lumi moderne, şi — tot atît de real — propriul ei coşmar. Apariţia rock-ului dezvăluie lumea ca dorinţă, corpul de ambianţă, prins între ordine şi haos, invocînd comunitatea, flirtînd cu autodistrugerea şi dezordinile infantile . . .

Copiii *Woodstock*-ului sînt nesiguri de propria lor generaţie. Au crescut în lagărele de concentrare ale cartierelor şi şcolilor medii, bătîndu-şi capul cu fulgii de orez şi absolvirea. Li s-a cerut să iubească un ţinut a cărui inimă era un cent comercial. Au fost hrăniţi cu minciuni graţioase despre procentajul naşterilor, deceselor, viselor şi crimelor, care nu se lipesc de nimic, dar gravitează în jur, zgomotoase ca o sirenă de poliţie. Woodstock este o replică la ipocrizia vieţii nord-americane, care proclamă Adevărul — problemă politică a zilei, şi vulgaritatea drept canalul graţiei şi harul vieţii. Woodstock, spunea Abbie Hoffman, a fost o încercare de a coborî omul, nu pe lună, ci pe pămînt. Eşecul era deja prezent în neloculbilul său spaţiu de lansare, determinat de mişcările sale de satelit corporativ, făcînd publicitate evenimentelor americane de interes local ca unor evenimente universale. Simbolul autoamăgirii Woodstock-ului sînt elicopterele organizatorilor, rezolvînd accidentele de circulaţie şi transportînd răniţii. Muizca de la Woodstock este cîntecul Vietnamului, întrebuinţînd aceleaşi resurse ale tinereţii şi tehnologiei americane, dinamizînd acest agregat ocazional — tineretul strîns acolo — cu eforturile sale autistice de a atrage atenţia lumii asupra încercărilor stîngace ale Americii de a scoate lumea din foamete, frig, extenuare, nuditate, dejecţii; acestea fiind tocmai problemele de organizare ale celei mai vaste corporaţii temporare de divertisment din America.

Woodstock este un presentiment al tehnologiei americane devenită veselă — o rampă de lansare pentru spiritul şi materia ei, nebunie corporativă înmulţită nesăbuit, ca un spaţiu al dezastrului înşelînd lumea samavolnic. Doar asta ? Trebuie să ignorăm pretenţiile lui de a fi un *polis*, sărbătoare a naşterii vieţii colective, dragostei şi conducerii, sau să-l desfiinţăm ca pe un bîlci de ţară tot atît de pretenţios ca şi plăcinta americană ? Prin aceasta am depăşit contradicţiile Woodstock-ului şi pe cele ale vidanjorului de la Woodstook care avea un fiu în Vietnam şi un altul undeva în mulţimea prezentă. Acest om avea o oarecare frumuseţe a integrităţii care veştejeşte orice discuţie despre politica prăpastiei dintre generaţii.

Eşecurile Woodstock-ului sînt înseşi eşecurile societăţii a cărei imaginaţie tinde către soare fără o luciditate a opţiunii între bine şi rău. Woodstock este un *colaj* al societăţii, căreia îi apare şi căreia nu reuşeşte să-i devină străin decît din perspectiva unei limite.

Ca resursă de transformări revoluţionare, e lipsită de nerv o cultură ca a noastră, —apanajul experţilor, prostituantă şi destructoare a însuşi stilului de viaţă ce



https://biblioteca-digitala.ro

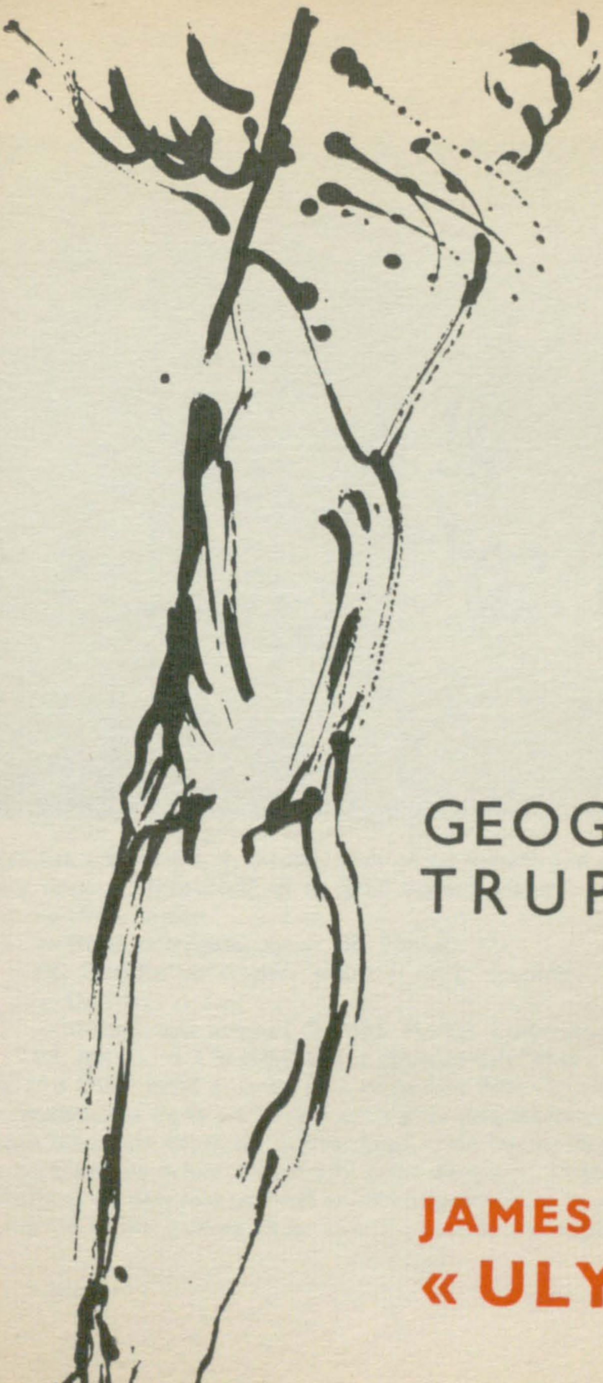
constituie promisiunea implicit a oricărei culturi. Şi totuşi, chiar într-o zonă minimală a culturii, se cuvine să căutăm sensul de transfigurare a vieţii cotidiene, nu ca o urzeală de clarificat, ci drept însăşi lumina naturală a omului.

Acest potenţial de transfigurare nu este cîtuşi de puţin evident printre vulgarităţile şi gunoaiele Woodstock-ului, sau ale lui mai '68. Dar acesta este drumul sociologiei sălbatice în lume; ea nu se poate afirma decît prin auto-ironie, cochetării nihiliste şi prin însăşi acea auto-violenţă pe care caută să o evite. Drumul său este profan fiindcă resursele sale nu sînt altele decît lumea, şi oamenii luptînd pentru ameliorarea ei. Este uşor să fii sever în ce priveşte specificul organizatoric şi promoţional al lui «rock-in » şi «May-be », să le dizolvi într-o frază, să le goleşti in *logos* în lada cu deşeuri a modei. Într-adevăr, spontaneitatea, simpla negaţie şi sărbătorescul ce constituie aceste evenimente, fac inevitabilă disoluţia participării, imposibilitatea menţinerii entuziasmului, destrămarea, ca la Altamont, Paris, sau în altă parte.

În româneşte de Cristina Corciovescu

https://biblioteca-digitala.ro

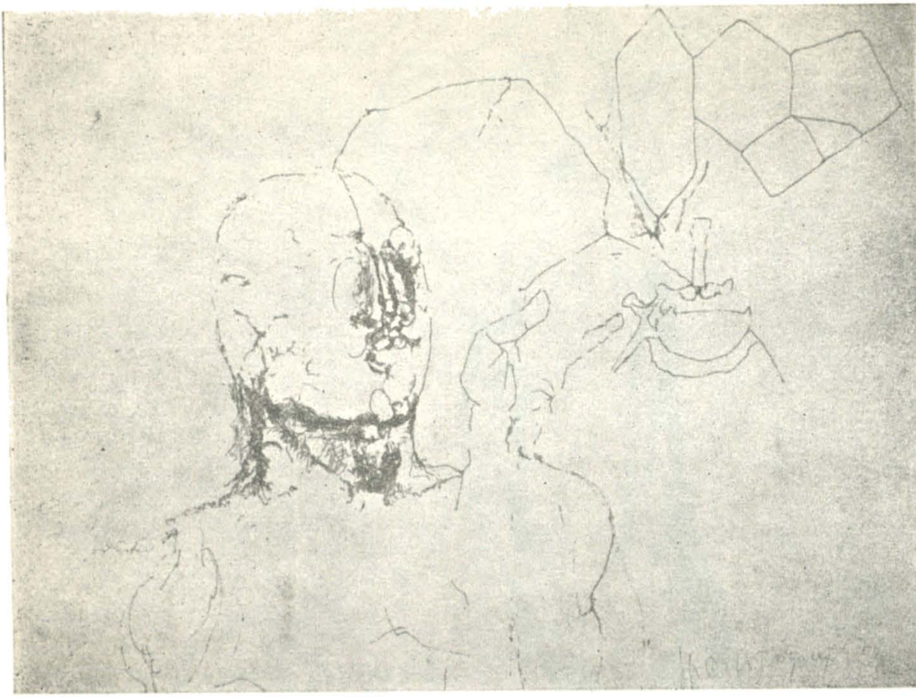
https://biblioteca-digitala.ro



GEOGRAFIA
TRUPULUI

JAMES JOYCE
« ULYSSES »

https://biblioteca-digitala.ro



◀▲ IPOUSTEGUY, desene

https://biblioteca-digitala.ro

JAMES JOYCE

# ULYSSES

Martin Cunningham, cel dintîi, își vîrî capul întunecat de joben în trăsura scîrțîitoare și, întroducîndu-se cu îndemînare se așeză. Dl. Power sui după el, încovoindu-și cu grijă statura înaltă.

— Urcă, Simon.

— După dumneata, spuse dl. Bloom.

Dl. Dedalus se acoperi grăbit și urcă, spunînd:

— Da, da.

— Sîntem toți acuma? întrebă Martin Cunningham. Haide. Bloom.

Dl. Bloom intră în trăsură și se așeză pe locul liber. Trase portiera după el și o trînti iarăși și iarăși pînă se închise bine. Își petrecu un braț prin rezemătoarea de la portieră și privi grav prin fereastra deschisă a trăsurii spre obloanele lăsate ale bulevardului. Unul împins într-o parte; o bătrînă care trage cu ochiul. Nasul alb turtit de geam. Mulțumind cerului că a trecut și de data asta pe lîngă ea. Nemaipomenit ce le interesează un cadavru. Ce se mai bucură să ne vadă cum ne ducem după ce le-am dat atîta

---

* Fragment



https://biblioteca-digitala.ro

bătaie de cap cînd am venit. S-ar zice că le şi prieşte treaba asta. Şuşoteli prin colţuri. Pe furiş prin tîrlici ici şi colo de frică să nu ne trezească. Şi pe urmă gata să-l pregătească. Să-l întindă la vedere. Molly şi cu dna. Fleming să facă patul. Trage-l mai spre partea ta. Giulgiul nostru de-o fiinţă. Nici nu ştii cine mai pune mîna pe tine odată ce-ai murit. Îmbăierea şi lăierea. Cred că-i taie şi unghiile şi-l mai şi tund. Mai păstrează cîte puţin şi-n cîte un plic. Mai cresc chiar şi după. Necurată treabă.

Aşteptau cu toţii. Nici o vorbă. Încarcă probabil coroanele. M-am aşezat pe ceva tare. Aha, săpunul din buzunarul de la spate. Mai bine să-l scot de-acolo. S-aştept momentul.

Aşteptau cu toţii. Pe urmă se auziră roţi din faţă scîrţîind; apoi mai aproape; apoi copitele cailor. O zmucitură. Trăsura lor începu să se mişte, scîrţîind, legănîndu-se. Alte copite şi roţi scîrţîind porniră din spate. Obloanele bulevardului trecură şi cu ele şi numărul nouă cu ciocanul de la uşă în crepul lui, uşa întredeschisă. La pas.

Aşteptau mai departe, cu genunchii scuturîndu-li-se, pînă ce ocoliră colţul, intrînd acum pe lîngă şinele tramvaiului. Calea Tritonville. Mai repede. Roţile huruiau lunecînd peste pietrele pavajului şi geamurile şuie tremurau huruind în ramele portierelor.

— Pe ce drum ne duce ? întrebă dl. Power cînd spre o fereastră cînd spre alta.

— Irishtown, spuse Martin Cunningham. Ringsend. Strada Brunswick.

Dl. Dedalus aprobă din cap, privind afară.

— E-un obicei frumos, bătrînesc, spuse. Îmi pare bine să văd că nu s-a stins de tot.

Urmăriră cu toţii o vreme prin ferestrele lor şepcile şi pălăriile ridicîndu-se de pe capetele trecătorilor. Respect. Trăsura se abătu de la şina tramvaiului pe drumul mai lin de pe lîngă Watery Lane. Dl. Bloom cu ochii atenţi observă un tînăr svelt, în vestmite de doliu, cu o pălărie cu boruri largi.

— Uite-un prieten de-al dumitale care trece pe lîngă noi, Dedalus, spuse el.

— Cine era ?

— Fiul şi urmaşul dumitale.

— Unde e ? spuse dl. Dedalus, întinzîndu-se peste banchetă.

Trăsura trecînd pe lîngă ţevile scoase la vedere şi grămezile de pămînt de la şoseaua spintecată prin faţa caselor de raport, se smuci pe după colţ şi, revenind la linia tramvaiului, lunecă mai departe cu zgomot pe roţile ei gureşe. Dl. Dedalus se lăsă la loc pe banchetă, spunînd :

— Era şi prăpăditul ăla de Mulligan cu el ? *Fidus Achates* al lui ?

— Nu, spuse dl. Bloom. Era singur.



https://biblioteca-digitala.ro

— Se duce la mătuşa Sally, mi-nchipui, spuse dl. Dedalus, banda Goulding, beţivul ăla de contabil în mizerie şi Crissie, căcăreaza lui pápicu', copilul minune care ştie ea mai bine cine-i taică-su.

Dl. Bloom surîse fără veselie spre Ringsend. Fraţii Wallace, fabrică de butelii. Podul Dodder.

Richie Goulding şi servieta lui juridică. Goulding, Collis şi Ward îi zice el firmei. Glumele lui încep să se cam învechească. A fost o figură. Cum a mai dansat atunci dumineca dimineaţa pe strada Stamer cu Ignatius Gallaher, şi cu două pălării de-ale proprietăresei prinse cu ace în păr. Toată noaptea o ducea-ntr-un chef. Începe să se resimtă acuma: durerea asta de şale, tare mi-e frică. Nevastă-sa-l grijeşte cu fierul de călcat pe spinare. Şi-nchipuie c-o să se lecuiască cu pilule. Astea nu-s decît gogoloaşe de pîine uscată. Le-aduc profituri cam de vreo şase sute la sută.

— S-a înhăitat cu-o droaie de căzături, mîrîia dl. Dedalus. Mulligan ăsta e, oricum l-ai lua, un pungaş fără nimic sfînt, un păcătos cu privire furişă. Are o reputaţie, să-i fie de cap în tot Dublinul. Dar cu ajutorul lui Dumnezeu şi a sfintei sale Maici am să m-apuc să-i scriu o scrisoare într-una din zilele astea maică-si sau mătuşă-si sau ce-o fi, care s-o facă să caşte ochii cît cepele. Îi vin eu de hac, vă rog să mă credeţi —

Îşi ridică glasul peste huruitul roţilor.

— Nu-l las eu pe neisprăvitul de nepotu-său să-mi ducă de rîpă băiatul. Fiul unui prăpădit de tejghetar. Vindea lumînări la váru-meu, Peter Paul M'Swiney. Nu, domnule.

Tăcu. Dl. Bloom privea de la mustaţa sa mînioasă la chipul blînd al dlui Power şi la ochii şi barba lui Martin Cunningham, care tremurau pline de de gravitate. Un tip politicos, deprins să-i meargă toate pe voie. Se umflă-n pene cu fiu-său. Are şi dreptate. Are cui să treacă schimbul. Dac-ar fi trăit micuţul Rudy. Să-l fi văzut cum se face mare. Să-i aud glasul prin casă. La plimbare pe lîngă Molly în costumaş Eton. Băiatul meu. Eu oglindindu-mă în ochii lui. Ciudat simţămînt ar mai fi fost. De la mine. O şansă măcar. Trebuie să fi fost în dimineaţa aceea la terasa Raymond cînd ea stătea la fereastră, şi se uita la ăia doi cîini cum o făceau pe lîngă zidul lui Lasă-te-de-rele. Şi poliţaiul care rînjea în sus spre noi. Era în capodul crem sfîşiat pe care nu l-a mai cîrpit. Hai şi noi, Poldy. Doamne, mor dacă nu fac şi eu aşa. Cum mai începe viaţa.

Atunci a rămas grea. A trebuit să refuze concertul la Greystones. Băiatul meu în pîntecul ei. Aş fi putut să-l ajut să intre în viaţă. Aş fi putut. Să-l fac să meargă pe picioarele lui. Să-l învăţ şi nemţeşte.

— Am întîrziat? întrebă dl. Power.

— Zece minute, spuse Martin Cunningham, uitîndu-se la ceas.



https://biblioteca-digitala.ro

Molly. Milly. Același lucru mai diluat. Înjurăturile ei de motan în călduri. Ho, zei zemoși !

Și totuși, e-o fetiță delicioasă. Acuma ajunge și ea o femeie. Mullingar. Dragă păpicule. Tineretea studioasă. Da, da; dar și o femeie pe cinste. Viața. Viața.

Trăsura se balansa înainte și înapoi, și ei patru își legănau trupurile după ea.

— Corny ar fi putut să ne dea și nouă o căruță mai comodă, spuse dl. Power.

— Ar fi putut, spuse dl. Dedalus, dacă nu s-ar uita așa cruciș că nu mai știe nici el ce face. Mă-nțelegi ?

Își închise ochiul stîng. Martin Cunningham începu să măture cu palma niște fărîmituri uscate de sub coapsele sale.

— Ce mai e și asta, spuse, pentru numele lui Dumnezeu ? Fărîmituri de pîine ?

— S-ar zice c-au fost unii care-au făcut un picnic aici de curînd, spuse dl. Power.

Cu toții își ridicară coapsele, una după alta, privind cu dezaprobare pielea mucegăită fără bumbi a banchetei. Dl. Dedalus, strîmbînd din nas, privi încruntat sub el și spuse :

— Sau mă-nșel eu foarte tare. Tu ce spui, Martin ?

— Și mie mi s-a părut, spuse Martin Cunningham.

Dl. Bloom își lăsă coapsa la loc pe banchetă. Îmi pare bine c-am făcut baie. Îmi simt picioarele curate de tot. Dar doamna Fleming putea să-mi fi cîrpit ciorapii ăștia mai ca lumea.

Dl. Dedalus oftă cu resemnare.

— În fond, spuse, e lucrul cel mai natural din lume.

— Tom Kernan a venit ? întrebă Martin Cunningham, răsucindu-și încetișor vîrful bărbii.

— Da, răspunse dl. Bloom. E în urmă cu Ned Lambert și Hynes.

— Și e chiar și Corny Kelleher ? întrebă dl. Power.

— Vine la cimitir, spuse Martin Cunningham.

— L-am văzut pe M'Coy azi dimineață, spuse dl Bloom. Zicea c-are să-ncerce să vină.

Trăsura se opri deodată.

— Ce s-a întîmplat ?

— Ne-am oprit.

— Unde sîntem ?

Dl. Bloom își scoase capul pe fereastră.

— Canalul cel mare, spuse.



https://biblioteca-digitala.ro

Uzina de gaz. Tusea măgărească cic-ar vindeca-o. Tot e ceva că Milly n-a avut-o nicioată. Săracii copii ! Se cocoşează de tot, negri şi vineţi la faţă, şi cu convulsii. De-a dreptul o ruşine. Dacă stai şi te gîndeşti a scăpat uşor cu bolile. Numai pojar. Ceai din seminţe de in. Scarlatină, gripă epidemică. Liste de înscriere pentru moarte. Nu scăpaţi şansa asta. Un cămin de cîini pe-aici. Săracul Athos. Poartă-te bine cu Athos, Leopold, asta-i dorinţa mea de pe urmă. Facă-se voia ta. Îi ascultăm pînă în mormînt. O zmîngălitură pe patul de moarte. A pus-o la inimă, a tînjit aşa. Un animal liniştit de tot. Cîinii bătrînilor aşa sînt de obicei.

O picătură de ploaie îl scuipă peste pălărie. Se trase îndărăt şi văzu picăturile ploii stropind instantaneu lespezile cenuşii. Fiecare separate. Curios. Ca printr-o sită. Mă gîndeam eu c-are să. Îmi scîrţîiau ghetele, acuma mi-aduc aminte.

— Se schimbă vremea, spuse încet.

— Păcat că n-a rămas frumos, spuse Martin Cunningham.

— Era nevoie pentru pămînt, spuse dl. Power. Dar uite că iese iar soarele.

Dl. Dedalus, încruntîndu-se prin ochelari către soarele voalat, zvîrli un blestem mut către cer.

— Schimbător ca un dos de copil, spuse.

— Am pornit iar.

Trăsura îşi rotea iarăşi roţile înţepenite şi trupurile lor se legănau lin. Martin Cunningham îşi răsucea mai grăbit vîrful bărbii.

— Tom Kernan a fost imens astă noapte, spuse. Şi Paddy Leonard care-l lua în serios.

— O, ia imită-ni-l puţin, Martin, spuse dl. Power însufleţindu-se. Stai niţel să-l auzi, Simon, despre Ben Dollard cînd cîntă *Băiatul din Irlanda.*

— Imens, spuse Martin Cunningham, deodată pompos. *Felul cum cîntă el balada asta simplă, Martin, e redarea cea mai incisivă pe care-am auzit-o, în toată experienţa mea de o viaţă.*

— Incisivă, spuse dl. Power rîzînd. Se pierde tot cînd spune asta. Şi aranjamentele retrospective.

— Ai citit discursul lui Dan Dawson ? întrebă Marin Cunningham.

— Chiar că nu l-am citit, spuse dl. Dedalus. Unde e ?

— În ziarul de azi dimineaţă.

Dl. Bloom scoase ziarul din buzunarul de la piept. Trebuie să-i schimb şi ei cartea aceea.

— Nu, nu, spuse repede dl. Dedalus. Mai tîrziu, te rog.

Privirea dlui Bloom aluneca în jos pe coloana dinspre margine a ziarului, cercetînd anunţurile mortuare. Callan, Coleman, Dignam, Fawcett, Lowry, Naumann, Peake, care Peake o fi ăsta ? o fi tipul de la Crosby şi



https://biblioteca-digitala.ro

Alleyne? nu, Sexton, Urbright. Litere de cerneală repede decolorîndu-se pe hîrtia de ziar zdrențuită, sfîșiată. Mulțumiri Micuței Floricele. Îi simțim dureros lipsa. Spre inexprimabila durere a lui. În vîrstă de 88 de ani după o lungă și chinuitoare boală. Pomenirea de o lună. Quinlan. De al cărui suflet Blîndul Isus să aibă milă.

*A trecut o lună de cînd bunul Henry și-a luat zborul*
*Înspre slăvi, către sălașul său ceresc*
*Și toți cei scumpi lui îl plîng și îl jelesc*
*Și c-au să-l reîntîlnească acolo sus nădăjduiesc.*

Am desfăcut eu plicul? Da. Și unde am pus scrisoarea după ce-am citit-o în baie? Își pipăi buzunarul de la vestă. E-aici, în regulă. Scumpul Henry și-a luat zborul. Pînă nu-mi piere de tot răbdarea.

Școala publică. Șantierele Meade. Stația de trăsuri. Numai două acuma. Bălăbănindu-se. Pline, n-ar mai fi. Mai mult os decît carne. Cealaltă tropăie și ea pe-aici cu un client. Acum o oră treceam pe aici. Vizitii își ridicară pălăriile.

Un om din cei tocmiți să schimbe macazul își îndreaptă deodată spinarea lîngă un stîlp de tramvai în fața ferestrei dlui Bloom. N-ar putea să inventeze și ei ceva automat, așa ca roata, de la sine mai simplu? Da, dar atunci omul ăsta și-ar pierde slujba. Da, dar și atunci un alt om ar căpăta o slujbă născocind invenția asta?

Sala de concerte Antient. Pe aici nu-i nici o mișcare. Un bărbat în costum bej cu o bandă de crep pe braț. Asta nu-i o jale prea mare. Doliu pe sfert. Rude prin alianță, poate.

Trecură de Saint-Mark — mohorîtă catedrală; apoi pe sub podul de cale ferată, prin fața teatrului Reginei; în tăcere. Afișe. Eugene Stratton Dna. Bandman Palmer. M-aș putea duce diseară să văd *Leah*, eventual. Spun și eu. Sau *Lily of Killarney*. Trupa de Operă a lui Elster Grimes. Mare schimbare mare. Afișe proaspete, țipătoare, pentru săptămîna viitoare. *Distracție la Bristol*. Martin Cunningham ar putea aranja un bilet la Gaiety. Trebuie să-i ofer un pahar două. Tante pe tante.

El vine după masă. Cîntecele ei.

La Plasto. Bustul cu fîntînă în memoria lui Sir Philip Crampton. Cine-a mai fost și ăsta?

— Ce mai faci? spuse Martin Cunningham, ridicîndu-și palma spre frunte ca salut.

— Nu ne vede, spuse dl. Power. Ba da, ne vede. Ce mai faci?

— Cine? întrebă dl. Dedalus.

— Marele Boylan, spuse dl. Power. Își scoate cîrlionții la aer.

Tocmai cînd mă gîndeam.



https://biblioteca-digitala.ro

Dl. Dedalus se aplecă peste banchetă să salute. Din ușa de la Malul Roșu, discul alb al unei pălării de paie fulgeră un răspuns; trecură.

Dl. Bloom își inspecta unghiile de la mîna stîngă, apoi pe cele de la mîna dreapă. Unghiile, da. E ceva mai breaz la el decît la cei pe care-i vede ea. Fascinație. Omul cel mai josnic din tot Dublinul. Asta-l și ține în viață. Ele simt cîte o dată ce-i de capul cîte unuia. Instinctul. Dar un tip ca ăsta. Unghiile mele. Mă uit și eu la ele: frumos tăiate. Și după asta: doar să stai să te gîndești. Trupul se cam înmoaie. Așa ceva pot să observ pentru că-mi-aduc aminte. Care o fi cauza. Mi-nchipui că pielea nu se mai poate strînge deajuns de repede cînd s-a topit carnea. Însă forma rămîne. Forma mai rămîne încă. Umerii. Șoldurile. Durdulie. În noaptea balului îmbrăcîndu-se. Mătasa prinsă între bucile din spate.

Își strînse mîinile între genunchi și, mulțumit, își lăsă privirea absentă să treacă peste fețele lor.

Dl. Power întrebă:

— Cum merge turneul de concerte, Bloom?

— O, foarte bine, spuse dl. Bloom. Aud numai despre perspective grozave. E o idee bună, știi. . .

— Te duci și dumneata?

— Eu nu, spuse dl. Bloom. Chestia e că eu trebuie să mă duc în comitatul Clare pentru niște treburi personale. Înțelegi, ideea lor e să facă un turneu prin orașele mari. Ce pierzi într-unul poți să scoți la loc în altul.

— Tocmai, spuse Martin Cunningham. Mary Anderson face și ea tot așa acuma.

— Ai artiști buni?

— Louis Werner organizează turneul, spuse dl. Bloom. A, da, o să-i avem pe cei mai de soi. J. C. Doyle și John MacCormack sper, și alții. Cei mai buni, de fapt.

— Și Madame, spune dl. Power surîzînd. La urmă dar nu cea din urmă.

Dl. Bloom își despărți palmele într-un gest de politețe molatecă și apoi și le încrucișă iarăși. Smith O'Brien. Cineva a lăsat un buchețel de flori aici. O femeie. Trebuie să fie ziua morții lui. Pentru la mulți ani. Trăsura rotindu-se pe lîngă statuia lui Farrell le uni fără zgomot genunchii inerți.

Ghee; un bătrîn în vestminte decolorate la un colț de stradă își întindea marfa, cu gura căscîndu-i-se: ghee.

— Patru șirete de ghete la penny.

Mă-ntreb de ce l-or fi radiat. Și-avea biroul în strada Hume. Aceeași casă ca și numele de fată al lui Molly. Tweedy, procuror regal pentru Waterford. Jobenul ăla îl are de atunci. Relicve din străvechea bună stare. Și e și în doliu. Teribilă degringoladă, săracul de el! Toată lumea dă cu piciorul în el. O'Callaghan redus la ultima expresie.



https://biblioteca-digitala.ro

Şi *Madame*. Unsprezece şi douăzeci. S-a sculat. Dna. Fleming vine azi să facă curat. Îşi face părul, şi fredonează: *voglio e non vorrei*. Şi se uită la vîrful buclelor să vadă dacă se desfac. *Mi trema un poco il*. Ce frumos îi sună vocea pe *tre*; plîngăreaţă. O-mpunsătură. O păsărică. E-un cuvînt ca păsărica tocmai potrivit pentru asta.

Ochii îi alunecară uşor peste faţa simpatică a dlui Power. Începe să-n-cărunţească la urechi. *Madame:* şi surîdea. I-am zîmbit şi eu. Cu zîmbetu-ajungi departe. Poate e numai politeţea. Drăguţ. Cine ştie dac-o fi adevărat cu femeia aia pe care-o întreţine ? Nu-i deloc plăcut pentru nevastă. Dar cică, cine-mi spunea, nu e nimica între ei. Poţi să-ţi închipui că aşa ceva s-ar termina repede. Da, Crofton era care l-a întîlnit într-o seară cînd se ducea să-i ducă o friptură în pachet. Asta era ? La bar la Jury. Sau parcă la Moira?

Trecură pe lîngă silueta înfăşurată în mantie uriaşă a Eliberatorului.

Martin Cunningham îl înghionti pe dl. Power.

— Din tribul lui Reuben, îi spuse.

Un bărbat înalt, cu barbă neagră, încovoiat asupra unui baston, şchiopătînd pe după colţ la *Elefantul*, lui Elvery, le arătă o mînă curbată, cu palma deschisă sprijinită de şira spinării.

— În toată frumuseţea-i feciorelnică, spuse dl. Power.

Dl. Dedalus privi după silueta care se depărta şonticăind şi spuse cu blîndeţe:

— Frînge-ţi-ar dracu' belciugu' din spinare !

Dl. Power cocoşîndu-se tot de rîs, îşi adumbri faţa în dreptul ferestrei cînd trăsura trecu pe lîngă statuia lui Gray.

— Toţi am trecut prin asta, spuse îngăduitor Martin Cunningham.

Ochii lui întîlniră ochii dlui Bloom. Îşi mîngîie barba, adăugînd:

— De, aproape toţi.

Dl. Bloom începu să vorbească întorcîndu-se cu o însufleţire bruscă spre chipurile celorlalţi.

— E una bună de tot care circulă acuma despre Reuben şi fiul.

— Aia cu barcagiul ? întrebă dl. Power.

— Da. Nu-i grozav de bună ?

— Care-i asta ? întrebă dl. Dedalus. Eu n-am auzit-o.

— Era amestecată o fată, începu dl. Bloom, şi el s-a decis să-l trimită pe insula Man să-l pună la adăpost dar cînd erau amîndoi. . .

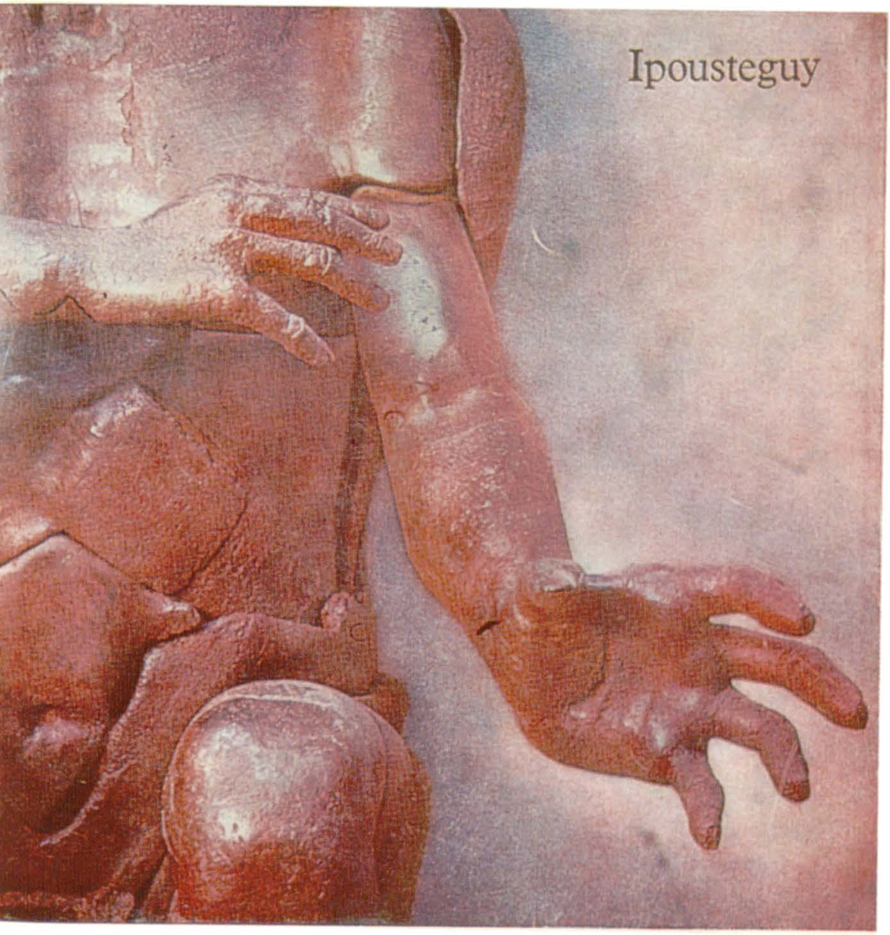
— Ce, ce ? întrebă dl. Dedalus. Prăpăditul ăla de tinerel care nu-i bun de nimica ?

— Da, spuse dl. Bloom. Erau amîndoi în drum spre vapor şi numai ce-l vezi că gata-gata să se înece. . .

— Să-l înece pe Barabas ! strigă dl. Dedalus. Dar-ar Dumnezeu s-o fi făcut !



https://biblioteca-digitala.ro




# IPOUSTEGUY

https://biblioteca-digitala.ro

# JEAN IPOUSTÉGUY

ECBATANA — bronz

OMUL DESCHIZÎND POARTA — bronz

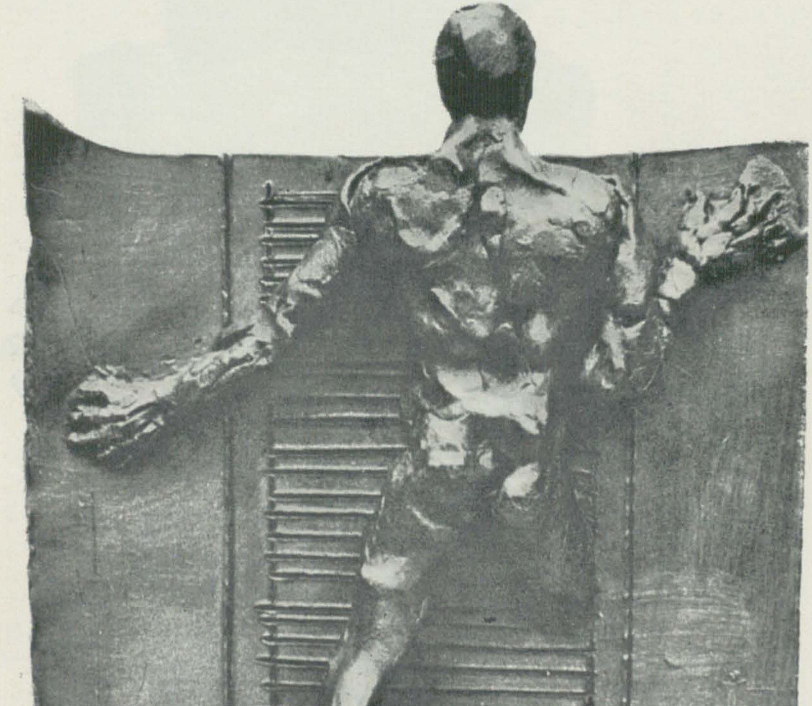
FEMEIE ÎN BAIE — bronz

OMUL DESCHIZÎND POARTA — marmoră

FEMEIE ÎN BAIE — bronz polizat, fragment

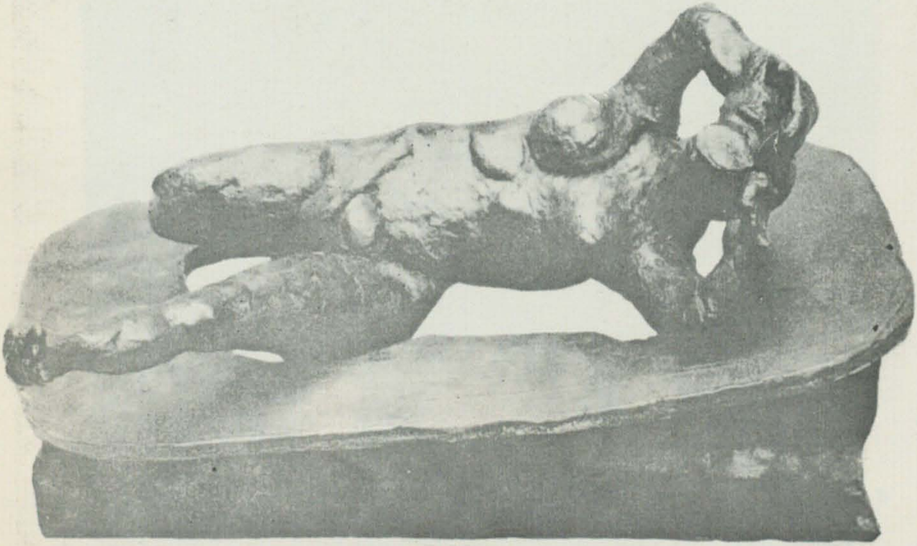
https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

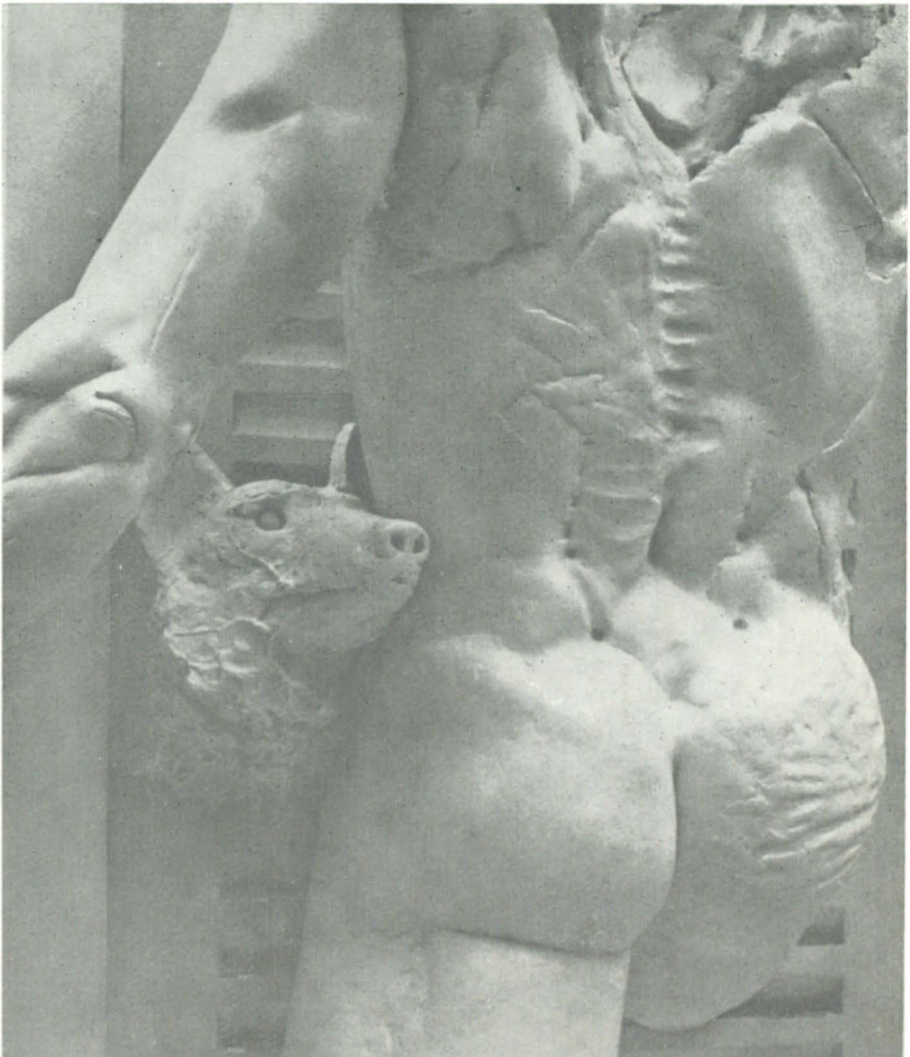


https://biblioteca-digitala.ro

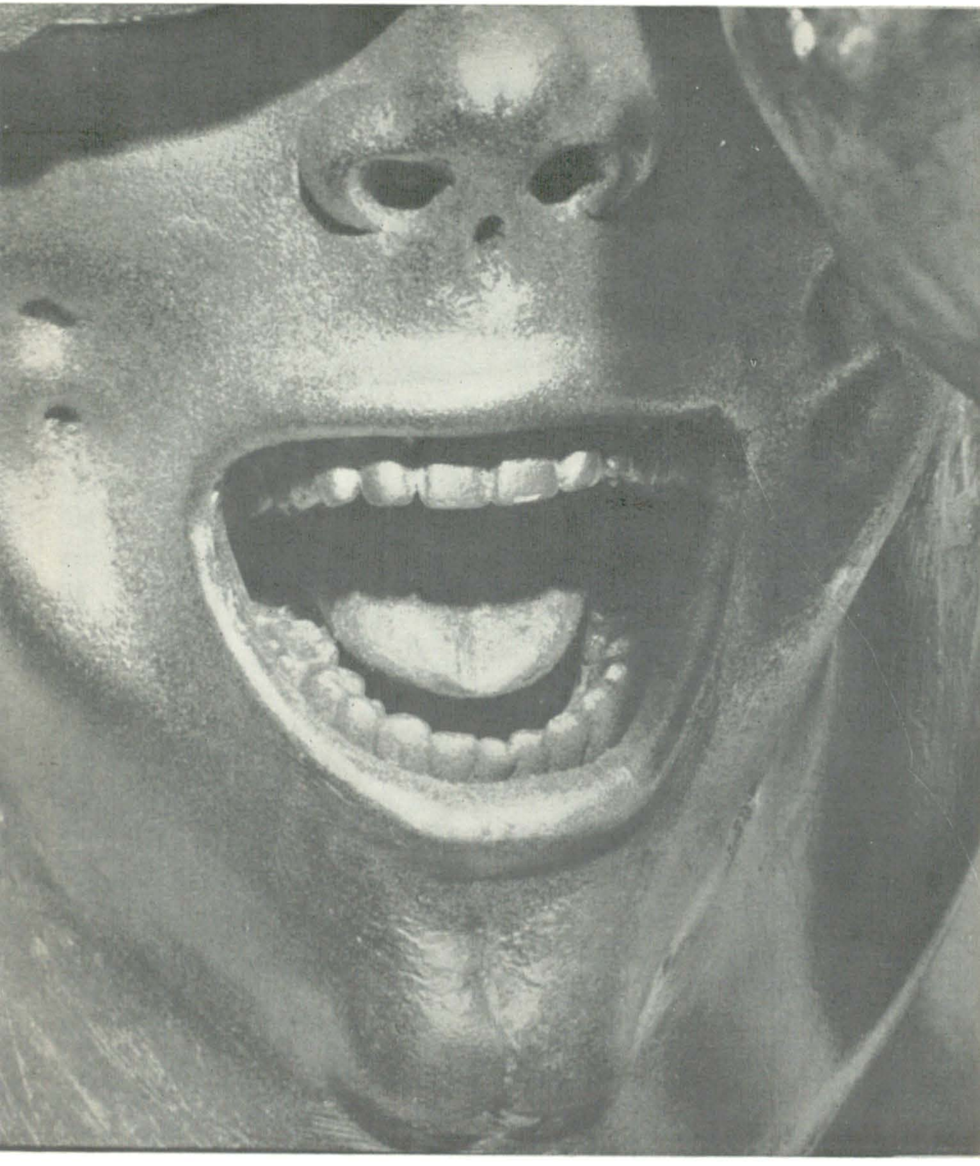
https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Dl. Power scoase un rîs prelung prin nările-i umbrite.

— Nu, spuse dl. Bloom, fiu-su chiar el . . .

Martin Cunningham îi tăie vorba cu bruscheţă.

— Reuben J. şi cu fiu-su o luaseră pe jos pe chei să se îmbarce pe vaporul de insula Man şi netrebnicul ăla, tînărul, a ţîşnit dintr-odată de lîngă el şi hopa peste zid drept în Liffey.

— Ce Dumnezeu ! exclamă dl. Dedalus speriat. Doar n-a murit ?

— Ce murit ! strigă Martin Cunningham. Asta nu moare aşa ! Era un barcagiu pe-acolo care a pus mîna pe o prăjină şi l-a pescuit de fundul nădragilor şi i l-a dat plocon lui taică-su pe chei. Mai mult mort decît viu. Se strînsese jumătate de oraş.

— Da, spuse dl. Bloom. Da' partea mai nostimă e că . . .

— Şi Rueben J. spuse Martin Cunningham, i-a dat barcagiului un florin că i-a salvat viaţa lui fiu-su.

Un suspin înăbuşit porni de sub mîna dlui Power.

— I-a dat, i-a dat, afirmă Martin Cunningham. Ca un erou. Un florin de argint.

— Nu-i grozavă ? spuse dl. Bloom animat.

— Un şiling şi opt pence prea mult, spuse dl. Dedalus uscat.

Rîsul stăpînit al dlui Power răbufni înăbuşit în trăsură.

Coloana lui Nelson.

— Opt prune la un penny ! Opt la un penny !

— Ar trebui să părem mai gravi ceva, spuse Martin Cunningham

Dl. Dedalus oftă.

— Şi uite, chiar, spuse, Paddy săracul de el nu ne-ar lua în nume de rău că mai rîdem şi noi. Şi lui îi plăcea să spună cîte una bună.

— Să mă ierte Dumnezeu ! spuse dl. Power, ştergîndu-şi ochii umezi cu degetele. Săracu' Paddy ! Nu mi-aş fi închipuit acum o săptămînă cînd l-am văzut ultima oară şi era bine sănătos ca de obicei c-am să merg acuma cu trăsura după el aşa. S-a dus de la noi.

— Omuleţul cel mai cum se cade pe care puteai să-l găseşti, spuse dl. Dedalus. S-a dus chiar pe neaşteptate.

— Un atac, spuse Martin Cunningham. Inima.

Se lovi trist cu degetele peste piept.

Faţa congestionată: roşie ca focul. Prea mult trăgea la măsea. Leac pentru nasul roşu. Bea ca nebunul pînă nu mai ştia ce-i cu el. O grămadă de bani a aruncat să şi-l roşească aşa.

Dl. Power privea cu o îngrijorare plină de tristeţe casele care alunecau pe lîngă ei.

— A murit subit, săracul de el, spuse.

— Cea mai frumoasă moarte, spuse dl. Bloom.



https://biblioteca-digitala.ro

Ochii lor mari deschişi îl priviră.

— Fără suferinţe, spuse. O clipă doar şi gata. Ca şi cum ai muri în somn.

Nimeni nu spuse nimic.

Partea moartă a străzii asta. Afaceri stătute ziua, agenţi imobiliari, un hotel cu regim de temperanţă, mersul trenurilor, o şcoală profesională, Gill, clubul catolicilor, asociaţia pentru calificarea orbilor. De ce ? Un motiv tot este. Soare sau vînt. Şi încă şi noaptea. Toţi laolaltă. Sub patronajul răposatului părinte Matthew. Piatra de temelie pentru Parnell. Atac. Inima.

Cai albi cu penaj alb coborît peste frunte se iviră pe după colţul Rotondei, în galop. Un cosciug mititel le lunecă, iute ca fulgerul prin faţă. Grabă mare la înmormînatare. O trăsură în doliu. Necăsătorit. Negru pentru însuraţi. Pipit pentru necăsătorit. Lugubru pentru călugru.

— Trist, spuse Martin Cunningham. Un copil.

O faţă de pitic, liliachie şi ridată cum era faţa micuţului Ruby. Trup de pitic, moale ca chitul, într-o ladă de brad înălbită. Înmormînarea o plăteşte societatea de ajutorare. Un penny pe săptămînă pentru un cot de iarbă verde. Al nostru. Mic. Nenorocitul. Pruncul. Nemaiînsemnînd nimica. Greşeală a naturii. Dacă-i sănătos îi vine de la maică-sa. Dacă nu, bărbatul. Mai mult noroc data viitoare.

— Sărăcuţul de el, spuse dl. Dedalus. A scăpat ieftin.

Trăsura urca mai încet panta spre piaţa Rutland. Îi clănţăne-n oase. Peste pavaje. Un sărăntoc, doar atîta-i. Al nimănui.

— În miezul vieţii, spuse Martin Cunningham.

— Însă cel mai rău şi mai rău, spuse dl. Power, este ăla care-şi ia singur viaţa.

Martin Cunningham îşi scoase cu gest brusc ceasul, tuşi şi îl puse la loc.

— Cea mai mare ruşine pe care o poţi avea în familie, adăugă dl. Power.

— O clipă de nebunie, sigur că da, spuse hotărît Martin Cunningham. Trebuie să vedem lucrurile cu îngăduinţă.

— Se zice că cine face asta e un laş, spuse dl. Dedalus.

— Nu nouă ne e dat să judecăm, spuse Martin Cunningham.

Dl. Bloom, gata să spună ceva, îşi închise buzele la loc. Ochii mari ai lui Martin Cunningham. Privind acuma într-o parte. E un om simpatic, el. Inteligent. Seamănă cu faţa lui Shakespeare. Întotdeauna are un cuvînt bun de spus. Lumea n-are milă de unul ca ăsta sau de-unul care omoară copiii. Le refuză îngropăciunea creştinească. Pe vremuri le înfigeau o prăjină de lemn prin inimă, aşa în groapă. Ca şi cum nu le-ar fi fost frîntă oricum. Şi totuşi uneori se căiesc, prea tîrziu. Găsit în fundul gîrlei agăţat de ierburi. Şi se uita la mine. Şi beţiva aia îngrozitoare de nevastă-sa. I-a aranjat



https://biblioteca-digitala.ro

casa, odată şi încă odată şi pe urmă ea care-i amaneta mobilele aproape în fiecare sîmbătă. L-a făcut să ducă o viaţă de cîine. Ar fi înmuiat şi o piatră aşa ceva. Şi luni dimineaţa o lua de la capăt. Cu umărul în roată, ca Sisif. Doamne, ce cap trebuie să fi făcut ea în noaptea aia. Dedalus mi-a spus că el era acolo. Beat cui şi se învîrtea pe-acolo peste tot împungînd cu umbrela lui Martin.

*Şi zic c-aşi fi giuvaerul din Asia,*
*Din Asia,*
*Ca o gheişa* —

Nu mi se uită în ochi. El ştie. Îl clănţăne oasele.

După amiaza aceea la anchetă. Sticluţa cu etichetă roşie pe masă. Camera de hotel cu gravurile de vînătoare. Înghesuită. Lumina soarelui prin crăpăturile obloanelor. Urechile coronerului, mari şi păroase. Ghetele care au stat mărturie. La început a crezut c-ar fi fost adormit. Pe urmă s-au văzut ca nişte dungi galbene pe toată faţa lui. Alunecase jos din pat, la picioare. Verdictul: o doză prea mare. Moarte accidentală. Scrisoarea. Pentru fiul meu Leopold.

Nu mai simţi nici o suferinţă. Nu te mai trezeşti. Al nimănui de-acuma.

Trăsura zdrăngănea grăbită pe strada Blessington. Peste pietrele caldarîmului.

— I-am dat drumul bine, acuma, aşa zic şi eu, spuse Martin Cunningham.

— Să dea Dumnezeu să nu ne răstoarne pe drum, spuse dl. Power.

— Sper că nu, spuse Martin Cunningham. E o alergare foarte importantă mîine în Germania. Premiul Gordon Benett.

— Că bine zici, spuse dl. Dedalus. Are să merite s-o vedem, chiar.

Cînd intrară în strada Berkeley, o catirincă aproape de havuz înalţă asupra-le şi după ei un cîntec huruitor şi legănat, de cîrciumă. L-a văzut cineva pe aici pe Kelly? *Kapa*, e doi de *l*, *i grec*. Marşul funebru din *Saul*. E la fel de rău şi el ca bătrînul Antonio. M-a lăsat de capul mieu, oh. Pirouette! Şi *Mater Misericodiae*. Strada Eccles. Casa mea acolo, mai jos. Mare casă. Ospiciul pentru incurabili mai încolo. Foarte încurajator. Sanatoriul Maica Domnului pentru muribunzi. Şi morga la-ndemînă, dedesubt. Unde a murit bătrîna doamnă O'Riordan. Groaznic arată femeile. Ceaşca din care mînca şi cum se freca la gură cu lingura. Pe urmă paravanul în jurul patului ca să moară. Drăguţ studentul de atunci care mi-a pansat muşcătura de albină. S-a mutat dincolo la maternitate, cică. De la o extremă la cealaltă.

Trăsura galopa pe după un colţ; se opri.

— Acuma ce s-a mai întîmplat iar?

Un şirag împărţit în două, de vite însemnate cu fierul roşu, trecu pe sub ferestrele lor, mugind, tîrşiindu-şi copitele, încolăcindu-şi încet cozile



https://biblioteca-digitala.ro

pe după crupele osoase şi noroioase. Dincolo şi printre ele se-nvălmăşeau nişte oi, behăind de spaimă.

— Emigranţi, spuse dl. Power.

— Huuuh, striga glasul celui care le mîna, cu biciul plescăindu-le pe crupe. Huuh ! Ieşiţi de-acolo.

Joi, sigur. Mîine e zi de tăiere. Vite tinere. Cuffe le vindea cam cu 27 de lire bucata. Pentru Liverpool probabil. Roastbeef pentru bătrîna Anglie. Le cumpără pe cele mai de soi. Şi pe urmă al cincilea sfert se pierde : toată partea brută, pielea, părul, coarnele. Într-un an se face ceva. Comerţ cu carne moartă. Subproduse de abator pentru tăbăcării, săpun,margarină. Mă întreb dacă mai merge chestia să-ţi procuri direct carnea de la tren, la Clonsilla.

Trăsura înainta prin înghesuială.

— Nu înţeleg de ce nu pune compania o linie directă de vagoane de la parcare pînă la cheiuri, spuse dl Bloom. Toate animalele astea ar putea fi transportate direct în vagoane pînă la vapoare.

— În loc să blocheze circulaţia, spuse Martin Cunningham. Chiar aşa. Ar trebui s-o facă.

— Da, spuse dl. Bloom, şi-ncă un lucru la care m-am gîndit mereu e să facem vagoane de pompe funebre, cum sînt la Milano, ştiţi. O linie directă pînă la poarta cimitirului, cu vagoane speciale, dric şi trăsuri şi totul. Înţelegeţi ce vreau să spun?

— Oho, asta ar fi o chestie a dracului de bună, spuse dl. Dedalus. Vagoane pat şi vagoane restarant lux.

— N-ar fi o perspectivă prea frumoasă pentru Corny, adăugă dl. Power.

— De ce? întrebă dl. Bloom întorcîndu-se spre Dedalus. N-ar fi mai decent decît să galopăm aşa în rînd cîte doi?

— De, ar fi ceva în ce spui, recunoscu dl. Dedalus.

— Şi, spuse Martin Cunningham n-am mai avea scene ca aia de atunci cînd s-a răsturnat dricul la colţ la Dunphy şi s-a vărsat sicriul cu tot pe drum.

— A fost înfiorător, spuse chipul zguduit al dlui Power, şi a căzut trupul pe jos în drum. Groaznic !

— Prima rundă a fost a lui Dunphy, spuse dl. Dedalus aprobînd din cap. În cupa Gordon Bennett.

— Mila lui Dumnezeu, spuse Martin Cunningham pios.

. . . — Am ajuns la Dunphy, anunţă dl. Power, cînd trăsura coti la dreapta.

Colţul lui Dunphy. Trăsuri îndoliate trase acolo înecîndu-şi durerea. O pauză la marginea drumului. Numai bună aşezare pentru o cîrciumă.



https://biblioteca-digitala.ro

Doar că noi ne oprim aici la întoarcere să bem în sănătatea lui. Un rînd pentru mîngîiere. Elixirul vieții.

Dar ia să ne închipuim acum că s-ar fi întîmplat chiar. Ar sîngera dacă s-ar tăia să spunem într-un cui cînd se rostogolește așa? Poate i-ar curge sînge și pe de altă parte poate că nu, îmi dau și eu cu părerea. Depinde unde. Circulația se oprește. Dar poate că puțin tot se mai scurge din vreo arteră. Ar fi mai bine să-i îngrope în roșu; un roșu închis de tot.

Înaintau în tăcere pe Phibsborough Road. Un dric gol tropăi pe lîngă ei, venind dinspre cimitir; parcă s-ar fi ușurat.

Podul Crossbridge: canalul regal.

Apa se precipita vîjîind prin ecluze. Un bărbat în picioare în barca sa lunecătoare în jos printre grămezile de turbă. Pe cărarea edecarilor, lîngă stăvilar, un cal cu priponul lung. La bord pe *Bagabu*.

Ochii lor îl urmăriră. Pe drumul încet al apei năpădite de ierburi plutind pînă aici, pe pluta lui, către coastă străbătînd Irlanda tras la edec pe lîngă șirurile de trestii, peste noroaie, peste sticle înfundate în clisă, stîrvuri de cîini. Athlone, Mullingar, Moyvalley, aș putea să fac și eu un tur pe jos s-o văd pe Milly pe malul canalului. Sau cu bicicleta. Să închiriez o rablă mai veche, mai sigură. Wren a pus mîna pe una ca asta zilele trecute la o licitație, dar era de damă. Drumurile pe apă se dezvoltă. Plăcerea lui James M'Cann să mă ducă cu barca pe drumul ferryboatului. Tranzit mai ieftin. Puțin cîte puțin. Casa plutitoare. Ca într-un camping. Dar și dricurile. Pînă la cer plutind pe ape. Poate c-am s-o și fac fără să mai scriu. Sosind ca o surpriză, Leixlip, Clonsilla. Și tot așa în jos, de la un stăvilar la altul pînă la Dublin. Cu turba din mlăștinișurile din șesuri. Salut. Își ridică și el pălăria cafenie de paie, să-l salute pe Paddy Dignam.

Trecură mai departe pe lîngă casa lui Brian Boroimhe. Ne apropiem acum.

— Mă gîndesc cum o mai fi ducînd-o prietenul nostru Pogarty, spuse dl. Power.

— Întreabă-l mai bine pe Tom Kernan, spuse dl. Dedalus.

— Cum adică? spuse Martin Cunningham. L-a lăsat pradă lacrimilor, mi-nchipui.

— Chiar dacă l-a pierdut vederii, spuse dl. Dedalus, rămîne scump amintirii.

Trăsura coti la stînga spre Finglas Road.

Curtea pietrarului la dreapta. Ultima aruncătură de băț. Înghesuite pe un petec de pămînt, se iscară siluete tăcute, albe, îndurerate, întinzîndu-și mîinile calme, îngenunchiate în jelanii, arătînd către ceva. Fărîme de contururi, ciobite. În tăcere albă: rugătoare. Cele mai bune cu putință. Thos. H. Dennany, sculptor și gravor de monumente funerare.



https://biblioteca-digitala.ro

A trecut şi asta.

La colţ, în faţa casei lui Jimmy Geary, ţîrcovnicul, şedea pe trotuar un vagabond bătrîn, mormăind singur, scuturîndu-şi noroiul şi pietricelele din gheata enormă, căscată, înnegrită de praf. După trudă de-o viaţă.

Grădini posomorîte trecură apoi, una cîte una: case posomorîte

Dl. Power arătă cu mîna.

— Uite acolo a fost omorît Childs,spuse. Ultima casă.

— Chiar, spuse dl. Dedalus. Urîcioasă chestie. Seymour Bushe l-a scos basma curată. Şi-a asasinat fratele. Sau cel puţin aşa se zice.

— Procurorul n-are nici o dovadă, spuse dl. Power.

— Numai supoziţii, spuse Martin Cunningham. Asta-i principiul legii. Mai bine să scape nouăzeci şi nouă de vinovaţi decît să fie condamnat pe nedrept un singur nevinovat.

Priviră. Sălaşul asasinului. Alunecînd întunecos. Oblonit, pustiu, grădina părăginită. Toată casa căzută în ghearele gheenei. Condamnat pe nedrept. Omor. Ochiul ucigaşului în ochii celui ucis. Tare le mai place să citească despre aşa ceva. Un cap de om găsit în grădină. Vestmintele ei constau din. Cum şi-a găsit şi ea moartea. De curînd violentată. Arma folosită. Asasinul încă în libertate. Urme. Un şiret de ghete. Trupul urmează să fie deshumat. Crima va fi dată în vileag.

Strîmt în trăsura asta. S-ar putea ca ei să nu-i convină să mă vadă venind aşa fără s-o anunţ. Trebuie să ai grijă cu femeile. Odată le prinzi cu pantalonii-n vine. Nu te mai iartă pe urmă. Cincisprezece.

Balustrada înaltă a Splaiului undui sub privirea lor. Plopi întunecaţi, forme albe răsleţite. Forme acum îndesindu-se, siluete albe adunîndu-se printre copaci, forme şi fîşii albe curgînd pe lîngă ei mute, continuîndu-şi gesturi zadarnice în aer.

Obezile scrîşniră la cotitură: se opriră. Martin Cunningham îşi scoase braţul afară şi, trăgînd îndărăt mînerul, împinse portiera cu genunchiul. Coborî. Dl. Power şi dl. Dedalus îl urmară.

Să schimb acuma săpunul. Mîna domnului Bloom descheie grăbită buzunarul de la spate şi transferă săpunul lipit de hîrtie în buzunarul interior, al batistei. Coborî din trăsură, punînd la loc ziarul pe care-l strîngea încă mîna cealaltă.

Înmormîntare sărăcăcioasă: dricul şi trei trăsuri. Tot una. Purtătorii sicriului, hamuri aurite, recviem, o salvă de ceremonie. Pompă funebră. Dincolo de trăsura din coadă sta un negustor ambulant lîngă căruciorul cu dulciuri şi fructe. Prăjituri cu susan din astea lipite una de alta: dulciuri pentru morţi. Biscuiţi pentru cîini. Cine să le mănînce? Îndoliaţii ieşind acum.



https://biblioteca-digitala.ro

Își urmă tovarășii. Dl. Kernan și Ned Lambert veneau în urmă, Hynes după ei. Corny Kelleher lîngă dricul cu ușile deschise scoase două coroane. Îi trecu una băiatului.

Unde o fi dispărut înmormîntarea aceea a copilului ?

Doi cai înhămați trecură dinspre Finglas cu pas trudnic, silnic, trăgînd prin tăcerea funebră o căruță scîrțiitoare în care se afla un bloc de granit. Căruțașul în frunte salută.

Cosciugul acum. A ajuns aici înaintea noastră, așa mort cum e. Calul care se uită la el peste umăr cu penajul alunecat într-o rînă. Ochiul stins: căpăstrul strîns pe gît, îi apasă un vas de sînge, ceva. Or fi știind ei ce cară aici în fiecare zi ? Trebuie să fie douăzeci, treizeci de înmormîntări pe zi. Și mai e și Mount Jerome pentru protestanți. Cîte o înmormîntare pe minut, dacă luăm lumea întreagă. Îi împing sub pămînt cu carul, în viteză. Cu miile pe oră. Prea mulți pe lumea asta.

Ieșeau pe poartă făpturi îndoiale; o femeie și un copil. O vrăjitoare cu falca slăbănoagă, și femeie a dracului pe deasupra, cu boneta strîmbă. Chipul fetei murdar de noroi și de lacrimi, ținînd-o pe femeie de braț cu privirile ridicate spre ea după vreun semn de plînset. Față de pește, fără sînge și lividă.

Cei muți ridicară cosciugul pe umeri și-l purtară înăuntru pe poartă. Greutate moartă numai. Și eu chiar mă simțeam mai greu cînd am ieșit din baie. Întîi cel țeapăn, și pe urmă prietenii celui înțepenit. Corny Kelleher și băiatul urmară ducîndu-și coroanele. Cine-i acela de lîngă ei ? A, cumnatul.

Intrară cu toții după ei.

Martin Cunningham șopti :

— M-am dat de ceasul morții să te aud vorbind despre sinucidere de față cu Bloom.

— Ce ? șopti dl. Power. Ce mai e și asta ?

— Taică-su s-a otrăvit, șopti Martin Cunningham. Ținea hotelul Queen la Ennis. L-ai auzit că spunea că se duce la Clare. Parastas.

— O, Doamne, murmură dl. Power. Acuma aud. S-a otrăvit !

Aruncă o privire în spate unde un chip cu ochi gînditori, întunecoși, venea în urma lor către mausoleul cardinalului. Spunînd ceva.

— Era asigurat ? întrebă dl. Bloom.

— Cred că da, răspunse dl. Kernan, dar polița e ipotecată din gros. Martin încearcă acum să-l bage pe ăl mic la Artane.

— Cîți copii au rămas după el ?

— Cinci. Ned Lambert zice că vrea s-o bage pe una din fete la Todd.

— Trist lucru, spuse dl. Bloom încet. Cinci copii mici.

— O lovitură grea pentru nevastă-sa săraca, adăugă Dl. Kernan.



https://biblioteca-digitala.ro

— Da, într-adevăr, aprobă dl. Bloom.

Rîde ea la urmă acuma.

Îşi coborî privirile pe ghetele pe care şi le dăduse cu cremă şi le lustruise. Ea îi supravieţuise deci, şi-a pierdut bărbatul. Mai mort pentru ea decît pentru mine. Unul din ei trebuie s-o ducă mai mult decît celălalt. Aşa spun cei înţelepţi. Sînt mai multe femei decît bărbaţi pe lume. Să-i prezint condoleanţe. Teribila pierdere pe care aţi suferit-o. Nădăjduiesc că-l veţi urma curînd. Asta numai pentru văduvele hinduse. Se mărită ea cu altul. Cu el ? Nu. Şi totuşi cine mai ştie după ? Văduvia nu mai e la modă de cînd a murit bătrîna regină. Purtat pe afet de tun. Victoria şi Albert. Slujbă întru pomenire la Frogmore. Dar pînă la urmă şi-a pus cîteva violete la boneţică. Cochetă în adîncul inimii ei. Toate pentru o umbră. Nu se împerechează nici chiar cu un rege. Fiul-său a fost substanţa. Ceva nou în care să nădăjduiască şi nu trecutul pe care să şi-l vrea îndărăt, aşteptînd. Nu mai vine niciodată. Unul tot trebuie să se ducă primul ; singur sub pămînt ; şi acum ne mai stînd în patul ei cald.

— Ce mai faci, Simon ? spuse Ned Lambert, cu vocea scăzută, dînd mîna. Nu te-am mai văzut de-un car de vreme.

— Mai bine ca oricînd. Ce mai fac cu toţii în Cork ?

— Am fost pe acolo la alergările din lunea paştelui, spuse Ned Lambert. Ca pe vremuri. Am tras la Dick Tivy.

— Ce face Dick, bătrînul de nădejde ?

— Nu mai e nimic între el şi ceruri, răspunse Ned Lambert.

— Pe sfîntul Paul ! spuse dl. Dedalus mirîndu-se stăpînit. Dick Tivy a chelit ?

— Martin vrea să strîngă ceva pentru copii, spuse Ned Lambert arătînd în faţă. Cîţiva şilingi de căciulă. Să aibă din ce trăi pînă se limpezesc lucrurile cu asigurarea.

— Da, da, spuse dl. Dedalus cu îndoială. Băiatul cel mai mare e cel de-acolo din faţă ?

— Da, spuse Ned Lambert, cu fratele nevestei. John Henry Menton e în spate. S-a înscris cu o liră.

— Te cred că s-a înscris, spuse dl. Dedalus. Eu mereu îi spuneam lui Paddy săracu că ar trebui să-şi vadă mai bine de slujba lui. John Henry nu-i omul cel mai rău din lume.

— Cum a pierdut-o ? întrebă Ned Lambert. Băutura, nu ?

— Păcatul multor oameni de bine, spuse dl. Dedalus oftînd.

Se opriră în poarta capelei. Dl. Bloom stătea în spatele băiatului cu coroana, privindu-i capul lucios frezat şi gîtul svelt cu adîncitura pronunţată în gulerul nou-nouţ. Sărmanul băiat ! O fi fost acolo cînd taică-su ? Amîndoi



https://biblioteca-digitala.ro

fără cunoştiinţă. Trezindu-se în ultimul moment şi să-l recunoască pentru ultima dată. Tot ce ar mai fi putut face. Îi datorez trei şilingi lui O'Grady. Ar mai înţelege ? Cei muţi purtară sicriul în capelă. La care capăt îi e capul.

După un moment îi urmă pe ceilalţi înăuntru, clipind în lumina voalată. Cosciugul era întins pe catafalc în faţa altarului cu patru lumînări mari galbene în colţuri. Mereu înaintea noastră. Corny Kelleher, lăsînd jos cîte o coroană la fiecare din colţurile din faţă, îi făcu semn băiatului să îngenuncheze. Cei din asistenţa îndoliată îngenunchiaseră ici şi colo prin băncile de rugăciune. Dl. Bloom stătea în picioare în spate aproape de aghiazmatar şi cînd toţi îngenuncheaseră îşi aşeză cu grijă ziarul desfăcut din buzunar şi-şi îndoi genunchiul drept deasupra. Işi potrivi pălăria neagră binişor peste genunchiul stîng şi, ţinînd-o de bor, se încovoaie smerit asupra-i.

Un ministrant.purtînd o găleţică de alamă cu ceva înăuntru ieşi printr-o uşă laterală. Preotu lîn odăjdii albe apăru după el netezîndu-şi etola cu o mînă, legănîndu-şi în cealaltă o cărticică peste pîntecul de broscoi. Cine citeşte crezul ? Eu, spuse huhurezul.

Se opriră în preajma catafalcului şi preotul începu să citească din carte într-un croncănit curgător.

Părintele Sicreyy. Ştiam că are un nume cum ar fi sicriu. *Domine-namine* Are un bot voinicos cînd te uiţi la el. El e marele patron în toată ceremonia Un creştin muşchiulos. Vai de capul cui s-ar uita urît la el : preot. Tu eşti Petru. Dă din el pe delături ca o vacă-n trifoi, cum tot spune Dedalus. Cu o burtă peste el ca de cîine otrăvit. Găseşte omu'ăsta nişte expresii de te umflă rîsul. Hnhn : dă din el pe delături.

— *Non intres in judicium cum servo tuo, Domine.*

Îi face să se simtă mai importanţi cînd se roagă aşa peste ei în latineşte. Slujbă de îngropăciune. Crepuri de doliu. Hîrtie de scrisori cu chenar negru. Numele ţi-l scrie în cartea bisericii. Rece aici. Trebuie să se hrănească bine, dacă stă aici toată dimineaţa în lumina asta posomorîtă dînd din picioare şi aşteptînd următorul vă rog. Are şi ochi de broscoi. Ce s-o fi umflînd aşa ? Molly se balonează după varză. Aerul din locul ăsta poate. Parc-ar fi plin de gaze nesănătoase. Trebuie să fie infernal de multe gaze rele pe aici printr-un loc ca ăsta. Măcelarii de pildă: ajung şi ei ca friptura macră. Cine-mi spunea ? Mervyn Brown. Jos în criptele de la sfîntul Werburgh cu orga aia frumoasă de o sută şi cincizeci de ani trebuie să se facă din cînd în cînd cîte o gaură în sicrie să dea drumul la gazele strînse şi să le ardă. Odată ţîşneşte : albastru. Odată să tragi pe nas din astea şi s-a zis cu tine.

Mi-a înţepenit genunchiul. Au. Mai bine aşa.



https://biblioteca-digitala.ro

Preotul scoase o baghetă cu o măciulie la capăt din găleata băiatului și scutură din ea asupra cosciugului. Apoi păși pînă în partea cealaltă și scutură iarăși. Pe urmă se întoarse și o puse la loc în găleată. Cum erăi înainte de a te fi tras în hodină. E totul scris acolo: trebuia s-o facă și pe asta.

— *Et ne nos inducas in tentationem.*

Ministrantul piuia răspunsurile în terță. M-am gîndit deseori că ar fi mai bine să ții un băiat în loc de servitoare. Pînă la cincisprezece ani sau în jurul. După asta, bine înțeles . . .

Apă sfințită trebuie să fi fost. Stropi peste somnul de veci. Trebuie că-i sătul pînă-n gît de așa ceva, tot scuturînd cu chestia asta peste toate stîrvurile așa cum îi vin, tropăind înainte. I-ar strica cu ceva dac-ar putea să și vadă peste ce scutură asta. Zi după zi, toată viața, i se livrează alții proaspeți: bărbați între două vîrste, babe, copii, femei moarte în naștere, bărbați cu barbă, oameni de afaceri cu chelie, fete ofticoase cu sîni mici ca vrăbiile. Tot anul să stea să se roage aceleași lucruri peste fiecare din ei și să scuture cu apă peste ei: somn. Acum peste Dignam.

— *In paradisum.*

Zicea că s-ar fi ducînd în paradis sau că a și ajuns acum în paradis. Spune asta peste orișicine. Îți tocește nervii de tot treaba asta. Dar trebuie și el să spună ceva.

Preotul își închise cartea și se îndepărtă, urmat de ministrant. Corny Kelleher deschise ușile laterale și groparii intrară, ridicară iarăși sicriul, îl purtară afară și-l împinseră pe căruciorul lor. Corny Kelleher îi dădu o coroană băiatului și una cumnatului. Cu toții îl urmaseră afară prin ușile laterale în aerul blînd, cenușiu. Dl. Bloom ieși ultimul, împăturindu-și ziarul la loc în buzunar. Își ținu plin de gravitate privirile în pămînt pînă cînd căruciorul cu cosciugul porni cotind la stînga. Roțile de metal scrîșneau prin pietriș cu un țipăt ascuțit care-ți zgîriia auzul și grupul de ghete urmară înăbușite roaba de-alungul unui șir de morminte.

Ta ri ta ra ta ri ta ra ta ri ta ru. Doamne, nu trebuie să m-apuc să fredonez aici.

— Cercul lui O'Connell, spuse dl. Dedalus de undeva de alături.

Ochii blînzi ai dlui Power se înălțară spre vîrful conului svelt de piatră.

— Se odihnește, spuse, în mijlocul alor săi, bătrînul Dan O'. Însă inima lui e îngropată la Roma. Cîte inimi frînte sînt îngropate aici, Simon !

— Mormîntul ei e dincolo, Jack, spuse dl. Dedalus. Curînd mă întind și eu să dorm alături de ea. Fie ca Domnul să mă cheme și pe mine cînd i-o fi Vrerea.

Lăsîndu-se copleșit, începu să plîngă încetișor, singur, împleticindu-se puțin în mers. Dl. Power îl apucă de braț.



https://biblioteca-digitala.ro

— Ea e mai bine acolo unde e, spuse cu bunătate.

— Aşa cred şi eu, spuse dl. Dedalus cu un icnet moale. Cred că ea e în cer dacă există cerurile.

Corny Kelleher ieşi din rînd şi-i lăsă pe ceilalţi să treacă pe dinainte-i.

— Triste ocaziile astea, începu dl. Kernan politicos.

Dl. Bloom închise ochii şi-şi aplecă de două ori cu tristeţe capul.

— Ceilalţi îşi pun pălăriile, spuse dl. Kernan. Cred că şi noi putem să facem la la fel. Noi sîntem ultimii. Cimitirul acesta e un loc înşelător.

Îşi acoperiră capetele.

— Domnul părinte a citit slujba prea repede, nu crezi? spuse dl. Kernan plin de reproş.

Dl. Bloom dădu din cap grav, privindu-i ochii agili injectaţi de sînge. Ochi ascunşi, ochi ascunşi, scrutători. Francmason, cred; nu sînt sigur. Alături de el iarăşi. Noi sîntem ultimii. Din acelaşi aluat. Sper c-are să spună altceva.

Dl. Kernan adăugă:

— Slujba bisericii irlandeze, aşa cum o spun la Mount Jerome este mai simplă, mai impresionantă, trebuie să recunosc.

Dl. Bloom îşi dădu o aprobare prudentă. Limba de sigur e altceva.

Dl. Kernan spuse cu solemnitate:

— *Eu sînt învierea şi viaţa*. Mişcător pînă-n adîncul inimii.

— Da, spuse dl. Bloom.

Inima ta poate, dar ce te faci cu tipul din cutia de şase picioare pe două şi cu tălpile îngropate în margarete? Pe-a lui n-o mai mişcă nimic. Sălaşul simţămintelor. Inima frîntă. În fond o pompă, pompînd mii de galoane de sînge în fiecare zi. Şi într-o bună zi se înfundă şi gata. Grămezi de-astea pe aici prin jur; plămîni, inimi, ficate. Pompe vechi ruginite: restul la dracul cu totul. Învierea şi viaţa. Odată ce-ai murit mort eşti. Şi trucul acela cu ziua din urmă. Să-i zgîlţîie pe fiecare afară din groapă. Ieşi pînă afară, Lazăre! Sosi al cincilea şi pierdu partida. Scoală-te în picioare! Judecata din urmă! Şi atunci fiecare din ei apucîndu-se să amuşine care după ficat, care după părţile lui moi şi după restul chestiilor. Atîta rău cît şi-o mai găsi toate bucăţelele din el în dimineaţa aia. Un pumn de pulbere de-o para într-o tidvă. Douăsprezece grame de-un penny. Pe cîntar de aur fin.

Corny Kelleher îşi potrivi pasul după al lor alături.

— Totul a mers pe cinste, spuse. Ce zici?

Îi privi cu coada ochiului său leneş. Umeri de poliţai. Liru-liru.

— Aşa cum şi trebuia să meargă, spuse dl. Kerman.

— Ce zici? A? spuse Corny Kelleher.

Dl.Kernan îl încredinţă.



https://biblioteca-digitala.ro

— Cine-i tipul acela din spate, cu Tom Kernan, întrebă John Henry Menton. Îl știu după față.

Ned Lambert aruncă o privire în spate.

— Bloom, spuse el. Madam Marion Tweedy care a fost, este, vreau să spun, soprana. E nevastă-sa.

— A, da, sigur, spuse John Henry Menton. N-am mai văzut-o de-o vreme. E o femeie splendidă. Am dansat cu ea, stai nițel, acum cincisprezece, șaptesprezece ani frumoși, la Mat Dillon în Roundtown. Știai ce strîngeai în brațe.

Privi peste umăr în spate printre ceilalți.

— El ce-i ? întrebă. Ce învîrtește ? Nu era într-o chestie cu papetăria ? M-am încontrat cu el într-o seară, țin minte, la popice.

Ned Lambert zîmbi.

— Da, era, spuse, la Wisdom Hely. Comis voiajor pentru hîrtie sugativă.

— Pentru numele lui Dumnezeu, spuse John Henry Menton, ce dracu' s-a măritat și ea cu unul ca ăsta. Ea era o femeie de viață pe vremea aceea.

— Mai e și acum, spuse Ned Lambert. El acuma e achizitor de publicitate.

Ochii mari ai lui John Henry Menton priveau drept înainte.

Căruciorul o luă pe o alee laterală. Un bărbat corpolent ascuns prin ierburi, își ridică șapca în semn de omagiu. Groparii îl salutară cu mîna la șapcă.

— John O'Connell, spuse dl.Power, încîntat. El nu-și uită prietenii.

Dl. O'Connell le strînse tuturor mîinile în tăcere. Dl.Dedalus spuse:

— Uite c-am venit să-ți mai fac o vizită.

— Dragul meu Simon, răspunse intendentul cu vocea scăzută. Eu nu te vreau deloc ca client.

Salutîndu-l pe Ned Lambert și pe John Henry Menton, păși în rînd alături de Martin Cunningham, zdrăngănindu-și două chei la spate.

— Ați auzit-o pe aia îi întrebă, cu Mulachy de la Coombe ?

— Eu, nu, spuse Martin Cunningham.

Își întoarseră unul spre altul jobenurile în unison și Hynes își plecă urechea. Intendentul își agățase degetele mari de buclele lanțului de aur de la ceas și vorbea cu voce discretă spre surîsurile lor absente.

— Se spune în povestea asta, zise, că într-o seară cețoasă doi bețivi au venit aici să caute mormîntul unui prieten de-al lor. Au întrebat de Mulcahy din Coombe și li s-a spus unde e îngropat ăsta. După ce-au scotocit o vreme prin ceață au găsit pînă la urmă mormîntul. Unul din bețivi i-a silabisit numele, Terence Mulcahy. Ăl'alt bețiv se holba la o statuie a Mîntuitorului pe care i-o comandase văduva.

Intendentul clipi în sus spre unul din mormintele de alături, de care tocmai treceau. Reluă:



https://biblioteca-digitala.ro

— Şi, după ce-a stat să se holbeze aşa la chipul cel sfînt, zice, *Da' ăsta nu seamănă nici de departe cu omu'nostru, zice. Ăsta nu-i Mulcahy,* zice, *oricine-o fi fost ăla care l-a făcut.*

Răsplătit cu surîsuri se lăsă să rămînă mai în urmă şi începu să discute cu Corny Kelleher, luînd hîrtiile pe care i le dăduse acesta întorcîndu-le pe o parte şi pe alta şi verificîndu-le din nou.

— Toate astea le face cu un tîlc anume, îi explica Martin Cunningham lui Hynes.

— Ştiu, spuse Hynes. Ştiu asta.

— Ca să-i mai ridice omului moralul niţel, spuse Martin Cunningham. E numai din bunătate sufletească; restul sînt prostii.

Dl. Bloom admira corpolenţa prosperă a intendentului. Toţi vor să fie în termeni buni cu el. Om de treabă, John O'Connell ăsta, chiar de treabă. Chei : ca reclama pentru firma Keyes, nici o teamă că ar mai ieşi cineva, nici bilete de voie. *Habeat corpus.* Trebuie să mă ocup de reclama asta după înmormîntare. Am apucat să scriu Ballsbridge pe plicul pe care l-am luat atunci ca să maschez cînd m-a surprins ea scriindu-i Marthei. Să sperăm că n-a ajuns la scrisorile cu adresantul necunoscut. Aş face bine să mă bărbieresc. Începe să-mi crească de acuma căruntă. Ăsta-i primul semn, cînd părul din barbă îţi creşte cărunt şi cînd începi să-ţi pierzi răbdarea. Fire de argint printre cele cărunte. Cînd te gîndeşti că e nevasta lui. Mă mir şi eu cum a avut curajul să ceară o fată de nevastă. Vino cu mine să trăim în ţintirim. Să-i dăngăne cu asta pe la nas. La început ar putea s-o cam gîdile. Să-i faci curte morţii. . . Umbrele nopţii plutind pe-aici şi cu morţii toţi întinşi în jur. Umbrele mormintelor cînd se cască cimitirele şi Daniel O'Connell trebuie că e şi el un descendent, mi-nchipui cine spunea că el a fost un om ciudat şi spornic de prăsilă, bun catolic cu toate astea, ca un uriaş mătăhălos pe întuneric. Flăcări înşelătoare. Gazele din morminte. Trebuie să-i abată gîndurile de la aşa ceva ca să se mai apuce să şi zămislească. Femeile mai ales sînt foarte sensibile la asta. Să-i spui poveşti cu strigoi noaptea în pat să adoarmă. Ai văzut vreodată o stafie ? Ei, eu da. Era o noapte întunecoasă. Orologiul sta să bată miezul nopţii. Şi totuşi se pricep să sărute pe cinste dacă le înfierbinţi bine. Tîrfele din cimitirele turceşti. Învaţă orice dacă le iei de tinere. S-ar putea să agăţi şi vreo văduvioară tinerică pe-aici. Sînt şi bărbaţi din ăştia. Dragoste printre pietrele de mormînt. Romeo. Mirodeniile plăcerii. În miezul morţii sîntem în plină viaţă. Extremele se ating. Chinuitor trebuie să mai fie pentru morţi săracii. Miros de friptură în sînge să le roadă măruntaiele, lor lihniţilor. Pofta asta, să-i zgîndări pe alţii. Molly care vroia s-o facem la fereastră. Oricum, are opt copii.



https://biblioteca-digitala.ro

A apucat să vadă la viața lui o mulțime cum se duc sub pămînt, și cum zac acuma în jurul lui, cîmpuri întinse. Cîmpuri sfințite. Mai mult loc dacă i-ar îngropa în picioare. Șezînd sau în genunchi nu se poate. În picioare? Ar putea să-i iasă la vedere capul într-o bună zi la o alunecare de teren și arătînd și cu mîna. Pămîntul aici trebuie să fie peste tot ca un fagure; chilii prelungi. Și îl ține și curat și ordonat, cu iarba tunsă și cu borduri. Grădina lui, cum îi spune maiorul Gamble la Mount Jerome. Într-un fel asta și este. Ar trebui să fie florile somnului. Cimitirele chinezești unde cresc maci uriași dau cel mai bun opiu, așa mi-a spus Mastiansky. Grădina Botanică e exact peste drum. Sîngele care se scurge în pămînt dă viață nouă. E aceeași idee cu ovreii ceia despre care zic unii c-au omorît copii de creștini. Fiecare om cu prețul lui. Domn cadavru, gras, bine conservat, epicurian, neprețuit, pentru livada de fructe. O afacere bună. Pentru carcasa lui William Wilkinson, contabil și revizor, de curînd decedat, trei lire treisprezece șilingi și șase pence. Cu mulțumiri.

. . .Fetișcanele acelea drăguțe de pe plajă. Și el pare destul de vesel pe chestia asta. Îi dă sentimentul puterii să-i vadă pe toți ceilalți cum intră sub pămînt înaintea lui. Mă întreb ce-o fi gîndind el despre viață. Și-i mai și dă înainte cu glumele lui; își mai încălzește și el inimioara. Aceea cu buletinul. Spurgeon a plecat spre cer la 4 a.m. astăzi dimineață. Acum e 11 p.m. (ora închiderii). N-a sosit încă. Petru. Chiar și morților, bărbaților oricum le place să mai audă cîte o glumă mai acătării, sau femeile să afle ce mai e la modă. O pară zemoasă sau punch pentru cucoane, tare și dulce. Combate umezeala. Odată tot trebuie să mai rîzi așa că mai bine în felul acesta. Groparii în Hamlet. Arată cunoașterea profundă a inimii omenești. Nu mai îndrăznesc să spună glume cu morți cel puțin doi ani de zile. *De mortuis nil nisi prius*. Întîi să ieși din doliu. Îți vine greu să-ți închipui înmormîntarea lui. Parc-ar fi un fel de glumă. Să-ți citești propriul necrolog, asta cică înseamnă că trăiești mai mult. Îți mai dă un impuls. Un nou contract de închiriere cu viața.

— Cîți ai pentru mîine? întrebă intendentul.

— Doi, spuse Corny Kelleher. Zece și jumătate și unsprezece.

Intendentul își bagă hîrtiile în buzunar. Căruciorul își oprise înaintarea hurducată. Cei care-l urmaseră se despărțiră în două și se înșirară de o parte și de alta a gropii, pășind cu grijă printre morminte. Groparii ridicară cosciugul și-l așezară cu capătul pe marginea gropii, petrecînd frînghiile pe dedesubt.

Îl îngropăm. Am venit să-l îngropăm pe Cezar. Cu idele lui martie sau iunie cu tot. El nici nu știe cine e aici și nici nu-i pasă.



https://biblioteca-digitala.ro

Ia te uită, cine-o fi slăbănogul ăla de acolo în impermeabil ? Cine-o mai fi şi ăsta, tare-aş vrea să ştiu ? Ca să vezi, aş da nu ştiu ce să ştiu cine-i. Întotdeauna apare cîte unul pe care nici nu l-ai visat. Cîte unul poate să trăiască aşa singur toată viaţa. Da. poate. Dar tot are nevoie de cineva care să-l bage la fund după ce-a murit, chiar dacă groapa poate să şi-o sape şi singur. Cu toţii o facem. Numai oamenii se îngroapă. Nu, şi furnicile. Primul lucru care-i vine în gînd orişicui. Morţii la groapa lor. Robinson Crusoe cică ar fi fost viu ca-n viaţă. Chiar şi aşa Vineri tot l-a îngropat şi pe el. Orişice Vineri îngroapă Joi dacă stai şi te gîndeşti.

*O, Robinson Crusoe, vai de tine,*
*Ce-ai făcut, nu ţi-a fost bine?*

Sărmanul Dignam ! Ultima dată cînd se mai lungeşte şi el pe pămînt aici în lada lui. Cînd te gîndeşti la toţi cîţi sînt, ţi se pare o risipă de lemn. Şi pe toate ajung să le roadă. Ar putea să inventeze o raclă mai arătoasă cu un fel de panel care să lunece să-l lase în jos în felul acesta. Da, dar s-ar putea să obiecteze să fie îngropaţi din cutia altuia. Sînt atît de pretenţioşi. Să mă puneţi în pămîntul în care m-am născut. Pumn de ţărînă din ţara sfîntă. Numai mama şi copilul născut mort sînt îngropaţi în acelaşi sicriu. Înţeleg ce vrea să-nsemne asta. Înţeleg. Să-l mai protejeze cît mai multă vreme cu putinţă chiar şi în pămînt. Casa irlandezului e cosciugul lui. Îmbălsămarea în catacombe, mumiile, ideea e aceeaşi.

Dl. Bloom se oprise departe în spate, cu pălăria în mînă, numărînd capetele descoperite. Doisprezece. Eu sînt al treisprezecelea. Nu. Tipul în impermeabil e al treisprezecelea. Numărul morţii. De unde dracu'o mai fi răsărit şi ăsta ? În capelă n-a fost, asta aş putea să jur. Prostească superstiţia asta cu numărul treisprezece.

Drăguţ tweedul ăsta moale din care şi-a făcut costumul Ned Lambert. O nuanţă de purpuriu. Aveam şi eu unul aşa cînd stăteam pe strada Lombard, în cartierul de vest. Cochet bărbat a mai fost şi el odată. Îşi schimba hainele de trei ori pe zi. Trebuie să-mi întorc costumul acela cenuşiu la Mesias. Hopa. E vopsit. Nevastă-sa; aşa-i, am uitat că nu-i însurat, sau proprietăreasa ar fi trebuit să-i fi scos aţele astea.

Cosciugul dispăru, coborît de oamenii care se opinteau pe marginea gropii. Îşi îndreptară apoi trupurile şi se dădură la o parte; şi cu toţii se descoperiră. Douăzeci.

Pauză.

Dacă am fi cu toţii deodată alţii.

Undeva departe se auzi un măgar răgînd. Ploaie. Nu-i chiar aşa prost măgarul. Niciodată n-ai să vezi unul mort, se zice. Se ruşinează de moarte. Se ascund. Şi tata săracu s-a dus şi el.



https://biblioteca-digitala.ro

O briză blîndă și dulce sufla ca o șoaptă în jurul capetelor descoperite. Băiatul la capul gropii ținea coroana cu amîndouă mîinile privind liniștit în hăul negru deschis în fața-i. Dl. Bloom se mută în spatele blîndului și corpolentului intendent. O jachetă bine croită. Îi cîntărește pe fiecare la rînd să vadă cine-i următorul. Oricum e o odihnă lungă de tot. Nu mai simți nimic. E doar momentul acela cînd mai simți. Trebuie să fie al dracului de neplăcut. La început nu-ți vine să crezi. Trebuie să fie o greșeală: altcineva. Încercați peste drum. Stați o clipă, am tot vrut să. . . Dar încă n-am. Pe urmă camera mortuară întunecoasă. Lumină vor cu toții. Șoptind în jurul tău. N-ai vrea un preot? Pe urmă delirînd, rătăciți de tot. În delir tot ce-ai ținut ascuns toată viața. Convulsiile morții. Somnul ăsta nu-i firesc. Apasă-l pe pleoapa de jos. Atent să vezi i se ascute nasul îi cade falca i se îngălbenesc tălpile. Trage-i perna de sub cap și termină-l odată pe dușumea dacă tot e condamnat. Diavolul în poză aceea cu moartea păcătosului care-l ispitește cu o femeie. Moare s-o mai strîngă în brațe așa numai în cămașă. Ultimul act din *Lucia*. *N-am să te mai văd niciodată niciodată?* Bum! expiră. S-a dus în sfîrșit. Mai vorbesc unii despre tine o vreme; te uită. Nu uitați să vă rugați pentru el. Pomeniți-l în rugăciunile voastre. Chiar și Parnell. Ziua iederei, stingîndu-se. Pe urmă îl urmează, cad și ei în cîte o groapă unul după altul.

Și încă ne rugăm pentru odihna sufletului lui. Tot sperăm că o duci bine că nu ești în iad în fine. Îți face bine schimbarea de aer. Scapi, din tigaia de prăjeală a vieții, drept în focul purgatoriului.

Se gîndește el vreodată în fond la groapa care-l așteaptă? Se zice că asta faci cînd te trece cîte un fior așa, stînd la soare. Calcă cineva pe deasupra. Ți-auzi numele strigat. Aici lîngă tine. Al meu, dincolo spre Finglas, locul pe care l-am cumpărat eu. Mama, mama săraca, și micul Rudy.

Groparii își apucaseră lopețile și aruncau bulgări grei de pămînt înăuntru, peste sicriu. Dl. Bloom își întoarse fața într-o parte. Și dacă ar fi încă viu toată vremea asta? Pfui! La dracu, asta ar fi groaznic. Nu, nu; e mort sigur că da. Sigur că e mort. Luni a murit. Ar trebui să facă o lege să le străpungă inima să fie siguri, sau un ceas electric sau un telefon în cosciug și un sistem de țeavă de aerisire. Un semnal de urgență. Trei zile. Cam mult să-i țină vara. Mai bine să te scapi de ei cum te-ai convins că nu mai e nici o.

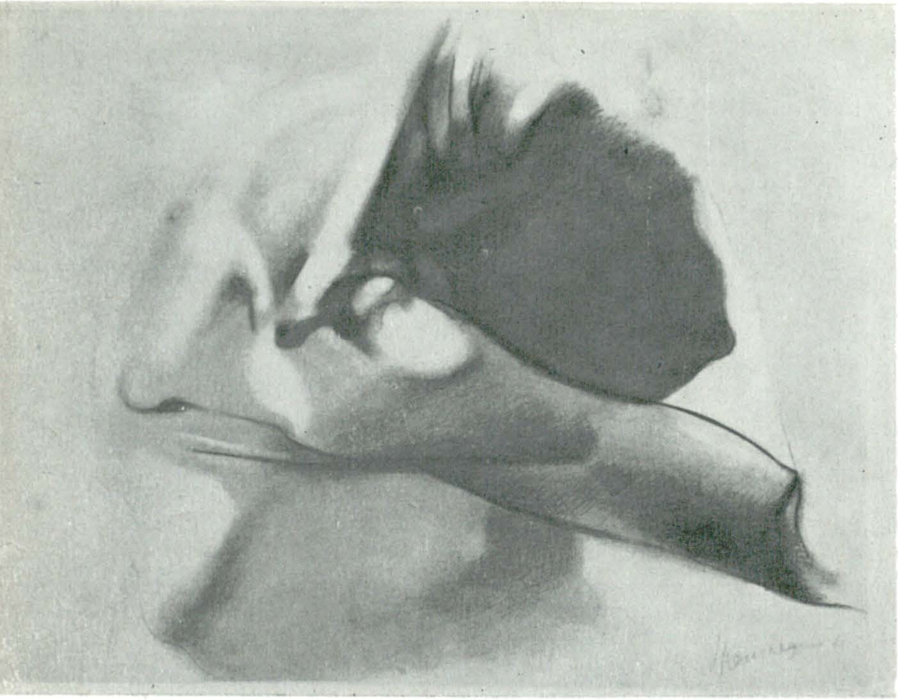
Pămîntul cădea acum cu zgomote mai moi. A și început să se aștearnă uitarea. Ochii care nu se văd se uită.

Intendentul se îndepărtă cîțiva pași și-și puse pălăria. I-ajunge și lui. Îndoliații căpătau cîte puțină inimă, unul cîte unul, acoperindu-și capul, fără pretenții. Dl.Bloom își puse pălăria privind silueta cea corpolentă



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

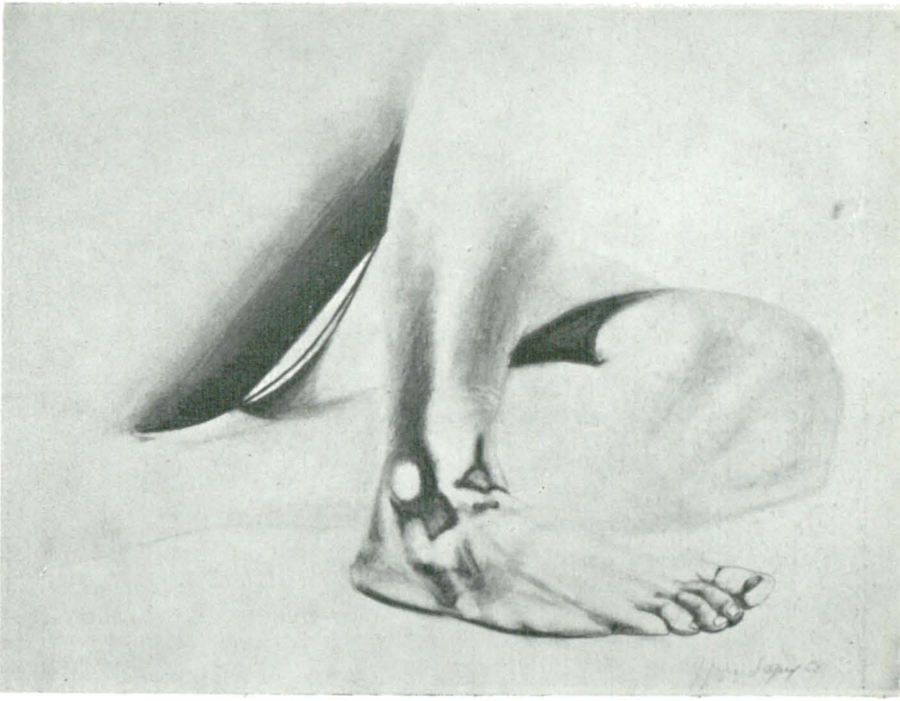


ANATOMII
FULGURANTE

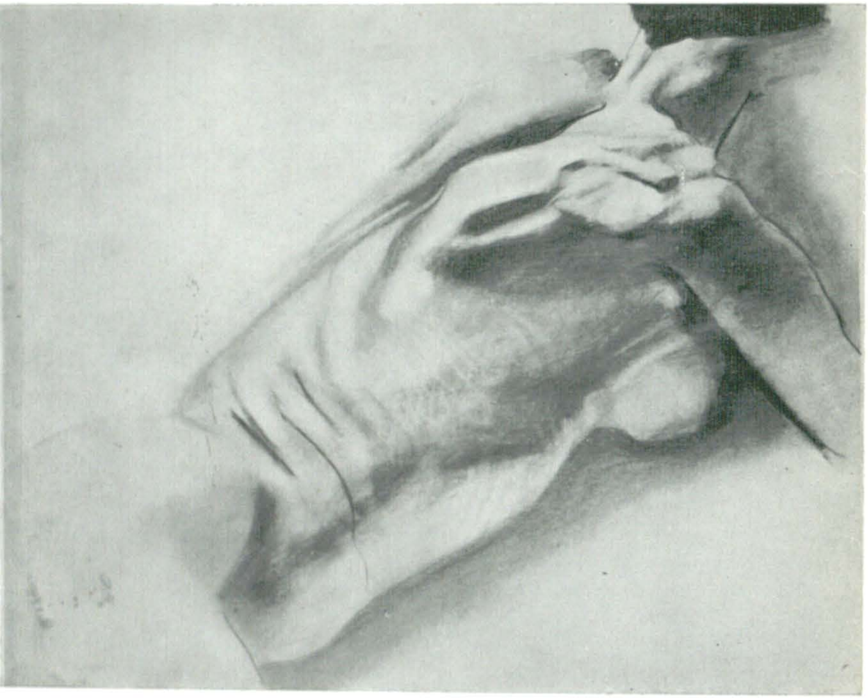
desene
de

# IPOUSTÉGUY

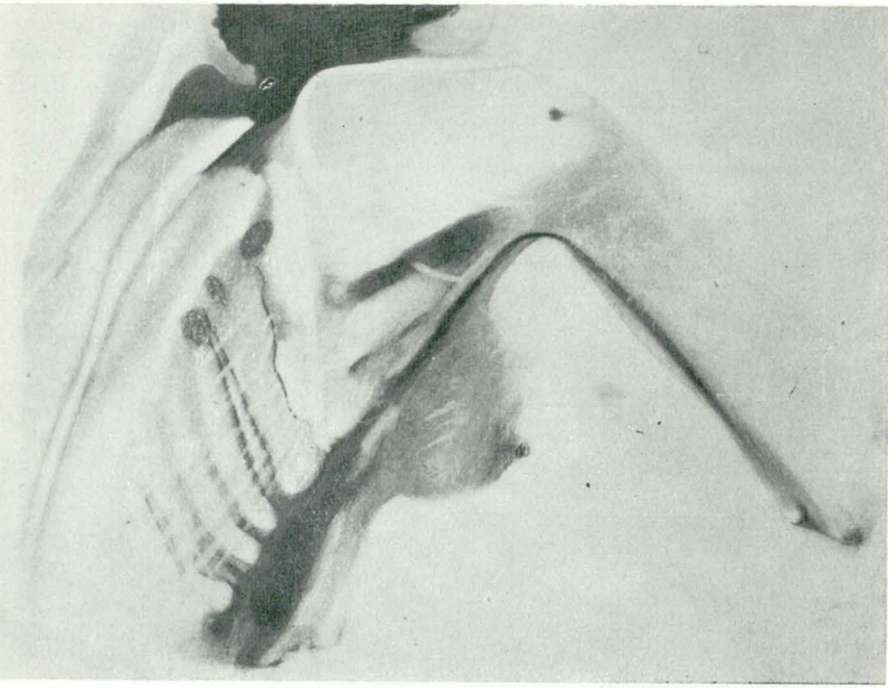
https://biblioteca-digitala.ro



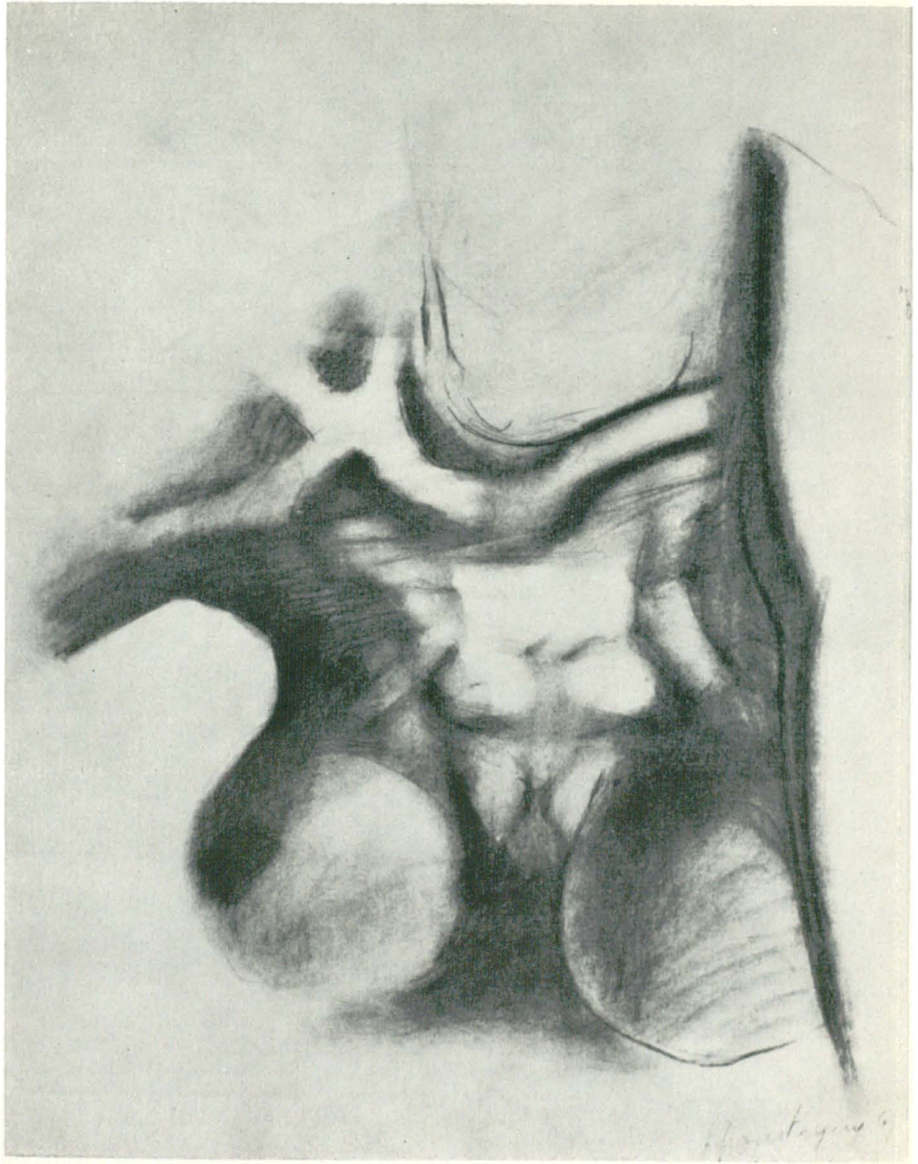
https://biblioteca-digitala.ro

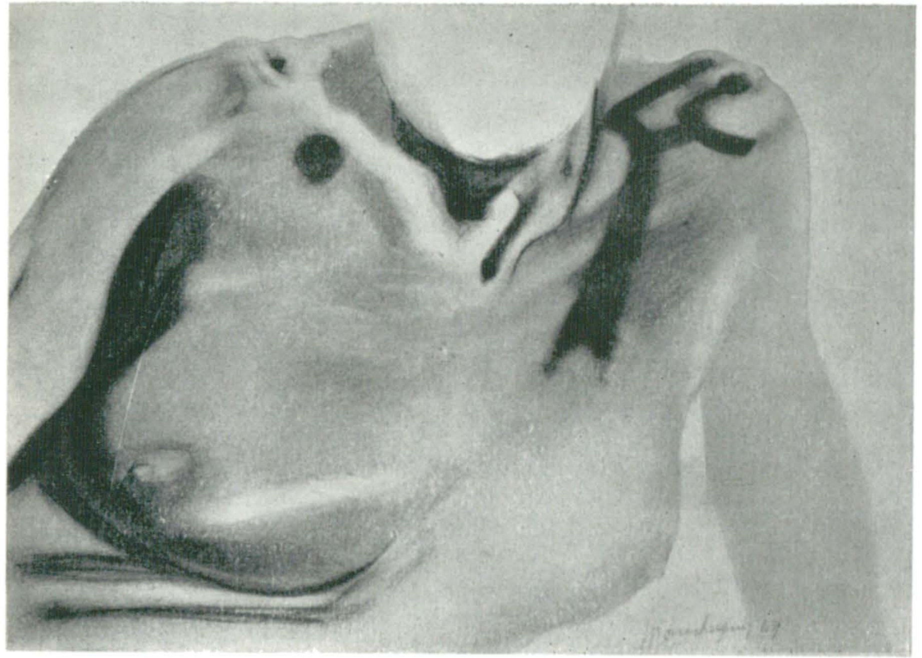


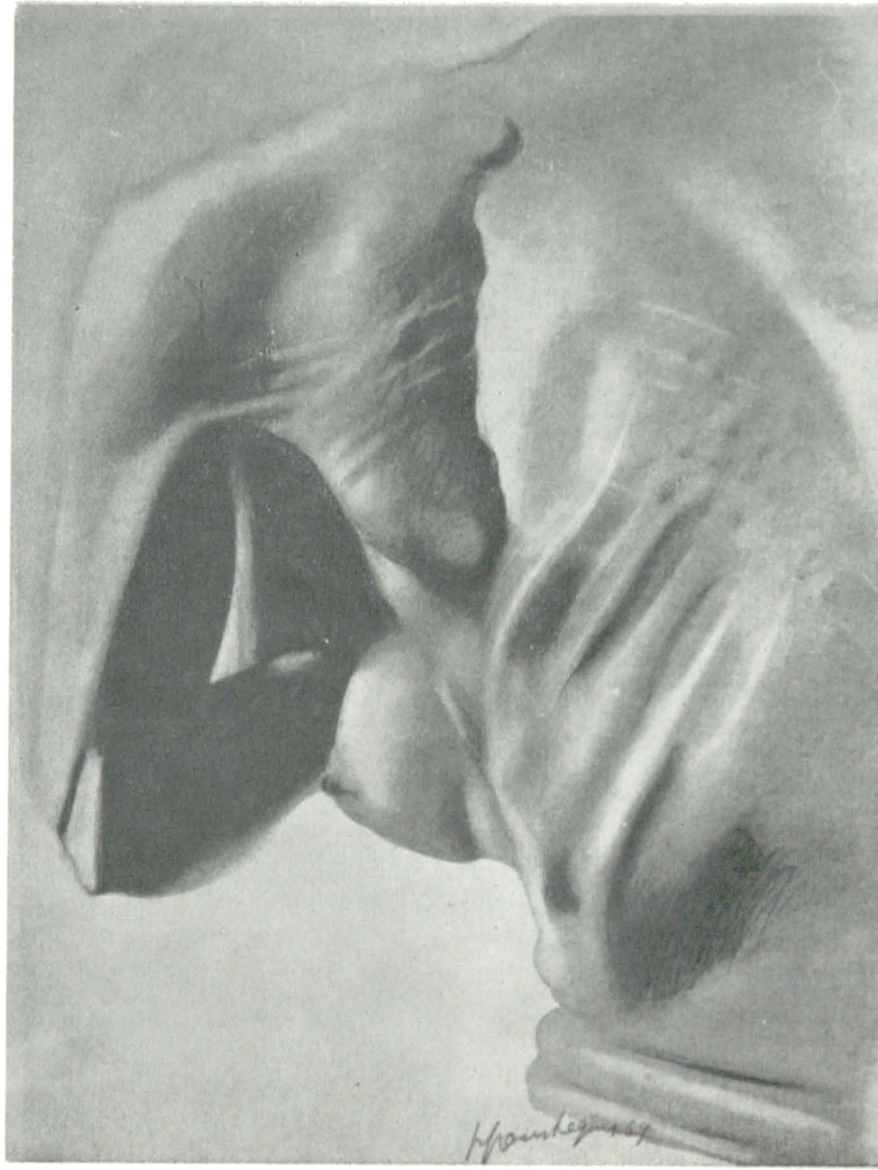
https://biblioteca-digitala.ro



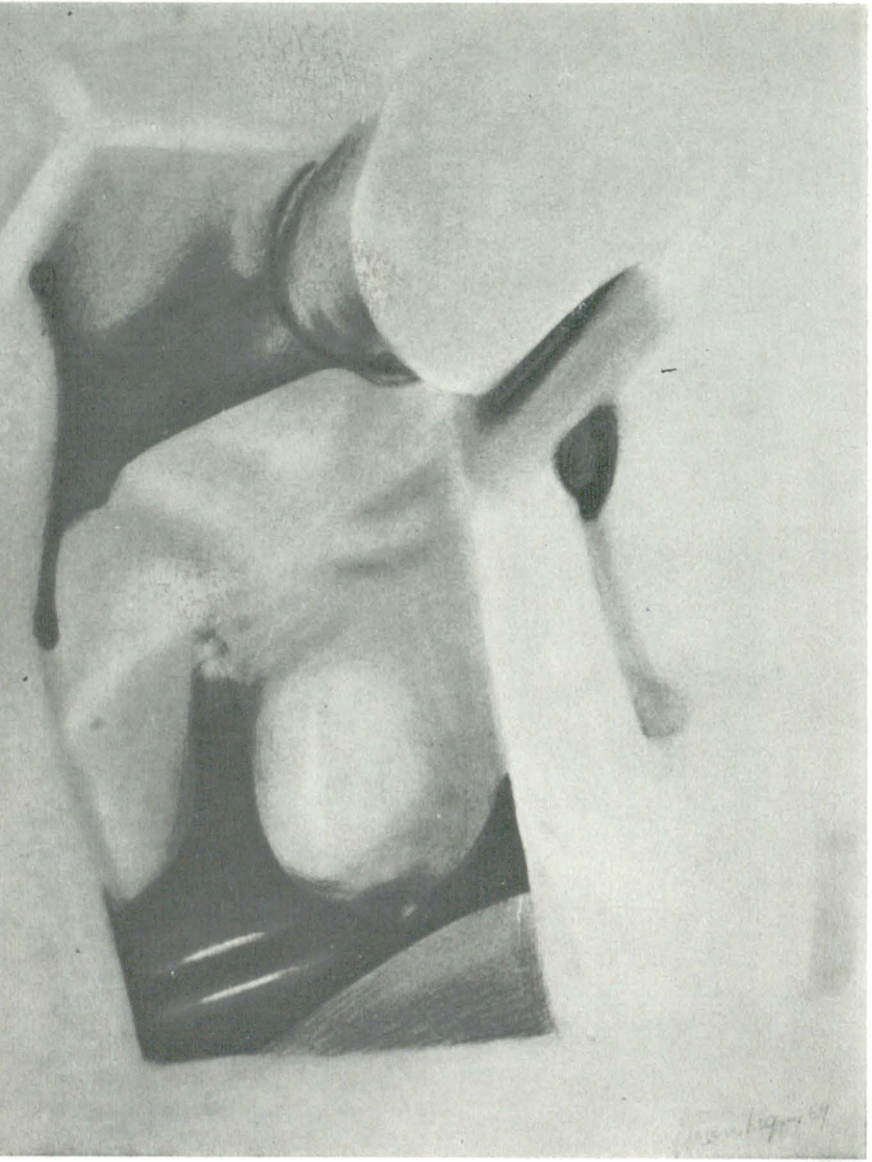
https://biblioteca-digitala.ro

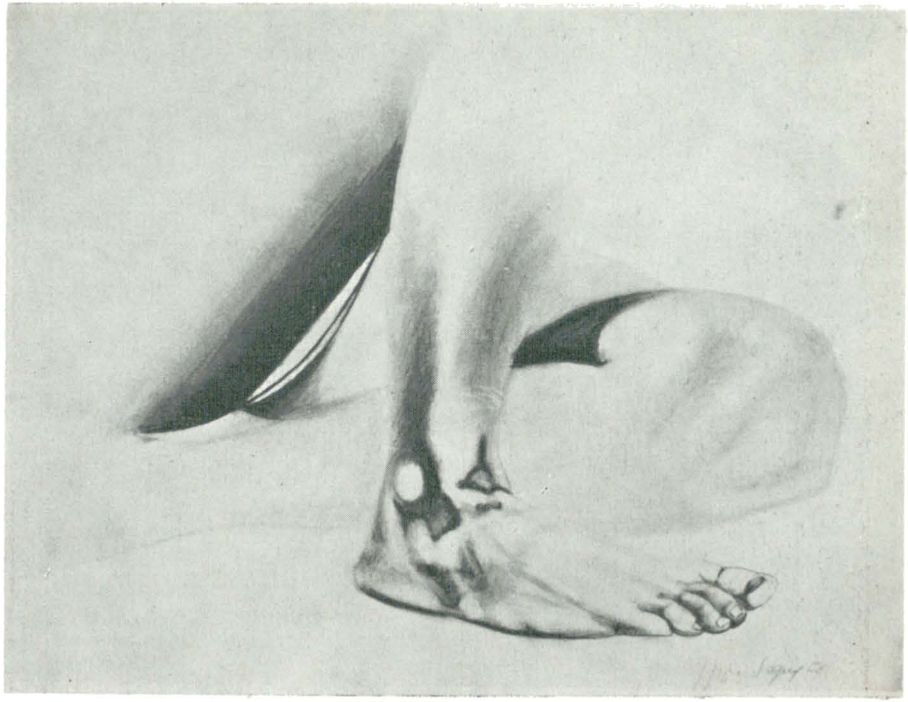


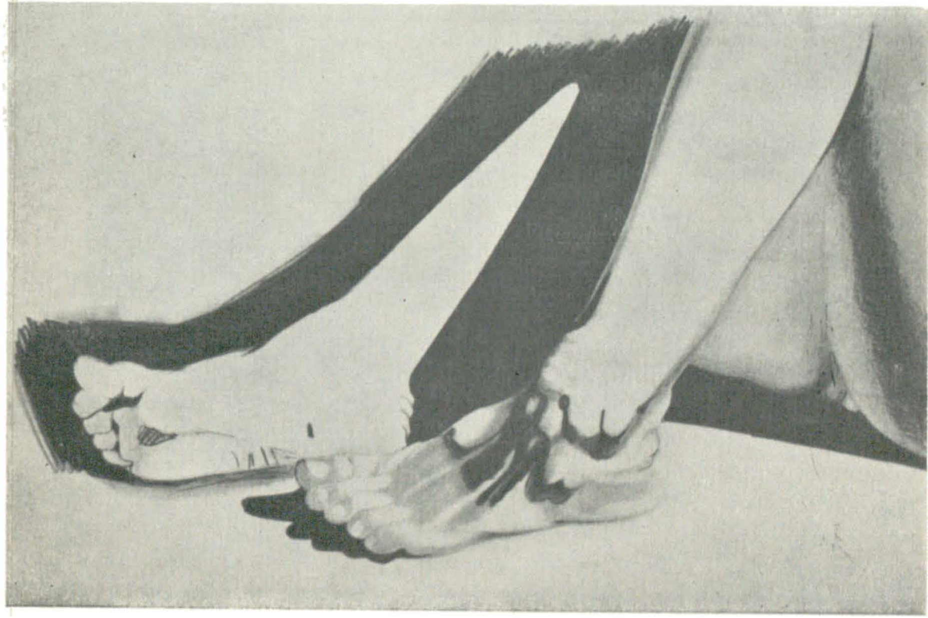




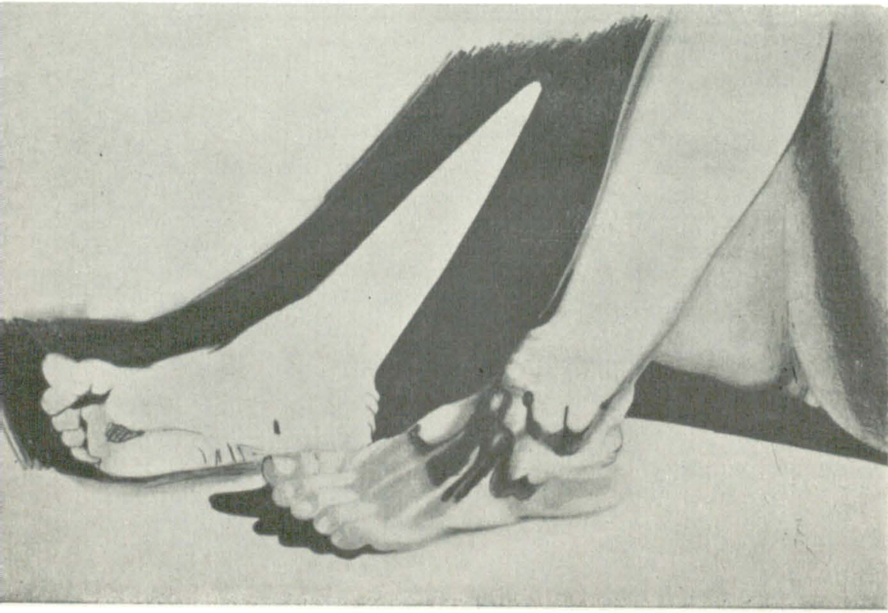
https://biblioteca-digitala.ro







https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

cum își făcea drum cu îndemînare prin labirintul de morminte. Liniștit, sigur de pămîntul pe care-l avea sub picioare, străbătea cîmpurile desnădejdii.

Hynes însemnîndu-și în carnețel. Aha, numele. Dar îi știe pe toți. Nu: vine la mine acuma.

— Tocmai trec aici numele, spunea Hynes sotto voce. Care-i numele dumitale de botez? Nu sînt sigur.

— L, spuse dl. Bloom. Leopold. Și poți să treci și numele lui M'Coy. M-a rugat pe mine.

— Charley, spuse Hynes scriind. Știu. A lucrat pe vremuri la *Freeman*.

Chiar că a fost, înainte de a-și fi căpătat slujba la morgă sub Louis Byrne. Bună ideea asta cu autopsiile pentru doctori. Să descopere singuri ce-și închipuie că știu. El a murit într-o marți. L-au dat afară. O întinsese cu banii pe niște reclame. Charley, tu ești iubitul meu iubit. De asta m-a rugat pe mine să.... Ei la urma urmelor, nu strică. Am avut eu grijă, M'Coy. Îți mulțumesc bătrîne; îți rămîn îndatorat. Îl fac să-mi fie obligat nu mă costă nimic.

— Și ia spune, zicea Hynes, îl știi pe tipul acela cu, tipul care era acolo mai departe cu...

Privi în jurul lor.

— Macferlan. Da, l-am văzut, spuse dl. Bloom. Unde-i acuma?

— M'Ferlan, spuse Hynes, mîzgîling în carnețel. Nu știu cine-i ăsta. Așa-l cheamă?

Se îndepărtă, privind în jur.

— Nu, începu dl.Bloom, întorcîndu-se și el și oprindu-se. Stai nițel, Hynes!

N-a auzit. Chiar. Unde-o fi dispărut? Nici un semn. Ei pe toți. L-a văzut cineva aici pe... *Kapa i* doi de *l*. Omul invizibil. Doamne Dumnezeule, unde-o fi intrat?

Un al șaptelea gropar apăru lîngă dl. Bloom să ia o lopată nefolosită.

— O, iartă-mă.

Se dădu la o parte sprinten.

Lutul, cafeniu, umed, începea să se arate din groapă. Se ridica tot mai mult. S-a terminat aproape. O moviliță de bulgări umezi se ridica tot mai mult, se înălța, și groparii își odihneau acum lopețile. Cu toții se descoperiră iarăși pentru cîteva clipe. Băiatul își propti coroana de o marginee, cumnatul pe a lui de un bulgăre mare. Groparii își puseră șepcile și se îndreptară cu lopețile către cărucior. Pe urmă scuturară ușor fierul în iarbă: curate. Unul se aplecă să smulgă de pe tăiș un smoc prelung de iarbă. Altul, părăsindu-și tovarășii, se îndepărtă mergînd încet cu arma pe umăr, lama lucindu-i albăstrie. Tăcut, la capul mormîntului, un altul înfășura frînghiile. Ața buricului. Cumnatul, întorcîndu-se să plece, îi

puse ceva în mîna liberă. Mulțumiri în tăcere. Se poate, domnule; osteneală. Clătinînd din cap. Știu eu asta bine. Pentru dumneavoastră doar să. . .

Îndoliații se îndepărtară încet, mergînd fără țintă, pe alei ocolite, oprindu-se cîte puțin să citească vreun nume pe cîte un mormînt.

— Hai să ocolim pînă la mormîntul șefului, spuse Hynes. Avem vreme.

— Haidem, spuse dl. Power.

O luară spre dreapta, urmîndu-și gîndurile încetinite. Cu evlavie, vorbi vocea atonă a domnului Power.

— Unii zic că nici n-ar fi în groapa asta. Că sicriul i-ar fi fost umplut cu pietre. Că într-o zi are să se reîntoarcă.

Hynes clătină din cap.

— Parnell n-are să se mai întoarcă niciodată, spuse el. E aici, tot ce a fost pieritor din el. Pace rămășițelor sale.

Dl. Bloom înainta neluat în seamă pe aleea lui, pe lîngă îngerii întristați, cruci, columne sparte, cavouri de familie, speranțe împietrite rugîndu-se cu ochii înălțați, inimile și mîinile bătrînei Irlande. Mai cu cap ar fi să cheltuiască toți banii aceștia pe vreo operă caritabilă pentru cei vii. Rugați-vă pentru odihna sufletului lui. Se roagă oare cineva cu adevărat ? Plantează-l aici și termină cu el. Ca prin gura pivniței de cărbuni. Și pe urmă îi aruncă pe toți grămadă ca să cîștige timp. De ziua morților. Pe data de douăzeci și șapte am să fiu la mormîntul lui. Zece șilingi pentru grădinar. Îi plivește buruienile. Bătrîn și el. Încovoiat de tot și cu foarfecile clănțănind. Aproape de porțile morții. Care s-a dus dintre noi. Care a părăsit viața aceasta. Ca și cum ar fi făcut-o de bună voie. Li se dă brînci, la fiecare. Li se răstoarnă găleata. Mai interesant dacă ți s-ar spune ce au fost. Cutare și cutare, caretaș. Eu am fost comis voiajor cu linoleumul. Eu am dat faliment și am plătit cinci șilingi pe liră. Sau al vreunei femei cu cratița. Eu am gătit mîncăruri bune irlandeze. Euloghie într-un cimitir de țară ar fi trebuit să fie poemul acela, al cui e, Wordsworth sau Thomas Campbell. Intrat întru odihnă spun protestanții. Al bătrînului doctor Murren. Marele doctor, îi spuneau acasă. Oricum e pogonul lui Dumnezeu pentru ei. Frumușică reședință de țară. De curînd spoită și zugrăvită. Locul ideal să fumezi o țigară liniștită și să citești *Church Times*. Anunțuri de căsătorie niciodată — înfrumusețate. Coroane ruginite atîrnate de măciulii, ghirlande



https://biblioteca-digitala.ro

din frunziş de bronz. Ieftin şi trainic. Totuşi florile sînt mai poetice. Celelalte pînă la urmă îţi dau în lehamite, nu se ofilesc niciodată. Nu exprimă chiar nimic. Imortele.

O pasăre şedea paşnic cocoţată pe o creangă de plop. Ca împăiată. Ca darul de nuntă pe care ni l-a dat consilierul Hooper. Hu ! Nici nu se clinteşte. Ştie că nu-s praştii pe-aici cu care să arunci în ea. Animalele moarte, chiar şi mai triste. Prostuţa de Milly să îngroape păsărica moartă atunci în lădiţa de surcele din bucătărie, cu o cununiţă de margarete şi frînturi de inimioare sfărîmate peste mormînt.

Inima sfîntă, poftim; o şi arată. Inima la vedere. Ar trebui să fie într-o parte, şi roşie, vopsită, ca o inimă de-a adevăratelea. Irlanda a fost închinată Sfintei Inimi, sau ce-o fi fost. Domnul pare în toate felurile, numai încîntat nu. De ce atîta jale pe capul meu ? Ar veni atunci păsările să ciugulească; cazul băiatului purtînd coşuleţul cu fructe; dar zicea că nu : ar fi trebuit să se sperie de băiat. Apollo, pictorul ăla.

Ce mulţi ! Toţi ăştia de aici odinioară se plimbau prin Dublin. Cu credinţă plecaţi dintre noi. Cum eşti tu acum aşa am fost noi odinioară.

Pe lîngă asta, cum ai putea să-i ţii minte pe toţi ? Ochii, mersul, vocea. Mda, vocea da : gramofonul. Să ai un gramofon în fiecare mormînt sau să-l ţii acasă la tine. După masa dumineca. Ia să-l punem pe tata mare săracul. Kraahraak ! Helloohellohello grozavdebinemipare kraark grozavdebinemiparesăvăvădiar hellohello îmiparehîc cophrîmf. Să-ţi aduci aminte de glasul lui aşa cum fotografia-ţi aduce aminte de faţă. Altminteri n-ai mai putea să-i ţii minte faţa după cincisprezece ani, să zicem. De exemplu cine ? De exemplu vreun tip care-a murit pe vremea cînd lucram la Wisdom Hely.

Rţstr ! Pietrişul scrîşnind. Ia stai. Stai niţel.

Privi atent într-o criptă de piatră. Vreun animal. Stai niţel. Uite-l.

Un şobolan cenuşiu, obez, tropăi pe lîngă marginea criptei urnind din loc pietrişul. Un bătrîn cu stagiu de lungă durată; străstrăbunicul; ştie treburile. Vieţuitoarea cenuşie se strivi pe sub lespede, zvîrcolindu-se să încapă dedesubt. Bun ascunziş pentru o comoară.

Cine stă aici ? Sînt depuse rămăşiţele pămînteşti ale lui Robert Emery. Robert Emmet, înhumat aici la lumina torţelor. Îşi face rondul.



https://biblioteca-digitala.ro

I s-a dus și coada acuma.

Unul din ăștia n-are ce-alege cît ai bate din palme dintr-un om în toată firea. Îi lustruiește oasele la vedere oricine o fi fost. Pentru ei e carne de rînd. Un cadavru e carne stricată. Ei, și brînza ce-i ? Stîrvul laptelui. Am citit în cartea aceea *Călătorii în China* că cei de-acolo spun că albul miroase a stîrv. Mai bine crematoriul. Preoții sînt contra cu trup și suflet. Se trudesc și ei pentru firma de concurență. Antreprenori de arderi en gros și fabricanți de cuptoare olandezi. Pe vremuri de molime. Gropi cu var nestins să-i macine.. Camere letale. Cenușa întru cenușe. Sau înmormîntarea pe mare. Unde mai e turnul acela de demult al tăcerii ? Mîncat de păsări. Pămînt, foc, apă. . . Porțile sticleau în față; încă deschis. Înapoi în lumea largă. Ajunge cu locurile astea. Te aduce și pe tine mai aproape de fiecare dată. Ultima dată cînd am fost aici era înmormîntarea doamnei Sinico. Și tata, săracul de el. Iubirea care ucide. . . Nu-mi place deloc lumea de apoi cum scria ea. Nici mie nu-mi place. Mai avem încă o grămadă de văzut de auzit și de simțit încă. Să simți ființe vii calde alături de tine. Lasă-i pe ei să doarmă în paturile lor viermănoase. Nu pun ei mîna pe mine nici în runda asta. Paturi calde; viață caldă, și sîngele pulsîndu-ți în vine.

Martin Cunningham ieși de pe o alee lăturalnică, vorbind cu gravitate.

Avocat cred. Îl cunosc după față. Menton. John Henry, avocat, specialist în angajamente și procuri. Dignam trecea pe la el pe la birou. Pe la Mat Dillon de demult. Serile cînd ne strîngeam la bătrînul Mat. Friptură rece de pasăre, țigări, pahare cu băutură Tantalus. O inimă de aur de-a dreptul. Da, Menton. Și-a ieșit din pepeni în seara aceea la popice pentru că am intrat în el. La mine norocul pur și simplu, înclinația bilei. De ce o fi căpătat un dinte pe mine chiar așa. Ură la prima vedere. Molly și cu Floey Dillon înlănțuite sub tufa de liliac, rîzînd. E întotdeauna cîte unul așa, îl sare țandăra dacă sînt femei de față.

Are pălăria nițel boțită într-o parte. În trăsură probabil.

— Scuzați-mă, domnule, spuse dl. Bloom lîngă ei.

Se opriră.

— Pălăria dumneavoastră e puțin strivită într-o parte, spuse dl.Bloom arătînd cu mîna.



https://biblioteca-digitala.ro

John Henry Menton îl privi fix o clipă fără să schițeze nici o mișcare.

— Aici, îl ajută Martin Cunningham, arătînd și el cu degetul.

John Henry Menton își scoase pălăria, îi îndreptă cuta și netezi apoi fetrul cu grijă de mîneca hainei. Își așeză cu un gest sec pălăria pe cap la loc.

— Acuma e bine, spuse Martin Cunningham.

John Henry Menton își smuci capul în jos în semn de încuviințare.

— Mulțumesc, spuse scurt.

Porniră mai departe către poartă. Dl. Bloom cu avîntul tăiat, rămase cu cîțiva pași în urmă, să nu-l audă vorbind. Martin dominîndu-l cu ușurință. Martin e în stare să-l răsucească pe un cap-sec ca ăsta pe după degetul mic fără ca alălalt să-și dea seama despre ce e vorba.

Ochi de stridie. Nu-i nimic. Are să-i pară rău poate după aceea cînd o începe să-nțeleagă. Revanșa în felul acesta.

Mulțumesc. Ce mîndri ne mai ținem în dimineața asta.

**În românește de MIRCEA IVĂNESCU**

https://biblioteca-digitala.ro

ANDREI BREZIANU

# «ULYSSES» CORP ALEGORIC

Printre multiplele cutezanţe de concepţie sub al căror regim s-a născut — monumentală şi rotundă — structura *sui generis* a romanului *Ulysses*, surprinzătoare între toate rămîne ambiţia declarată a lui Joyce de a proiecta, la un anumit nivel al semnificaţiei, icoana unui misterios organism secund — altul decît al personajului central al cărţii, domnul Leopold Bloom (scrutat de altfel de narator, cu realism, în toate atitudinile cu putinţă), altul decît al complementelor acestuia, soţia sa Molly şi paradoxalul Telemach, Stephen Dedalus, altul, în sfîrşit, decît al arhetipului ascuns sub parodie — bătrînul Odiseu homeric: invizibil pentru ochiul liber, chipul acesta, urzit sub variatele căptuşeli ale stratului literal, se oferă ochiului inteligenţei, în pur registru alegoric, drept o imagine a corpului uman, ambiguă zidire rezultată din articularea unui material stilistic şi semantic trimiţînd — în segmentele capitale ale naraţiunii — la membrele şi organele unui întreg gigantic, configurat, metaforic vorbind, dintr-un sfert de milion şi mai bine de celule (*Ulysses* cuprinde, 260.430 de cuvinte !). Dar, la obiect, Joyce însuşi: « Cartea mea este şi o epopee a trupului uman. Singurul care să fi întreprins vreodată un lucru asemănător, din cîte ştiu, este Phineas Fletcher [1]. În timp însă ce opera lui, *The Purple Island* e pur descriptivă, mărginindu-se să dea un fel de hartă anatomică şi colorată a organismului, în *Ulysses* corpul se mişcă în spaţiu, fiind sălaşul unei personalităţi întregi. Mi-am adaptat cuvintele în aşa fel încît să pot exprima prin ele toate funcţiile trupului omenesc. » [2]

Despre ce fel de adaptare poate fi vorba ? Dacă arhetipul odiseic e relativ uşor identificabil datorită paralelismului structurilor de situaţie străbătute de erou, [3] cititorul e confruntat acum cu o cheie de lectură de un ordin diferit, sensul la care se referă cu atîta dezinvoltură marele faur şi arhitect de ficţiune, aflîndu-se de fapt zăvorît în litera textului sub lacăte grele, descurajînd tentativa penetraţiei

---

[1] Poet englez din şcoala lui Spenser; a trăit între 1582 şi 1650, compunînd, printre altele, lucrarea *Insula purpurie*, la care se referă Joyce.

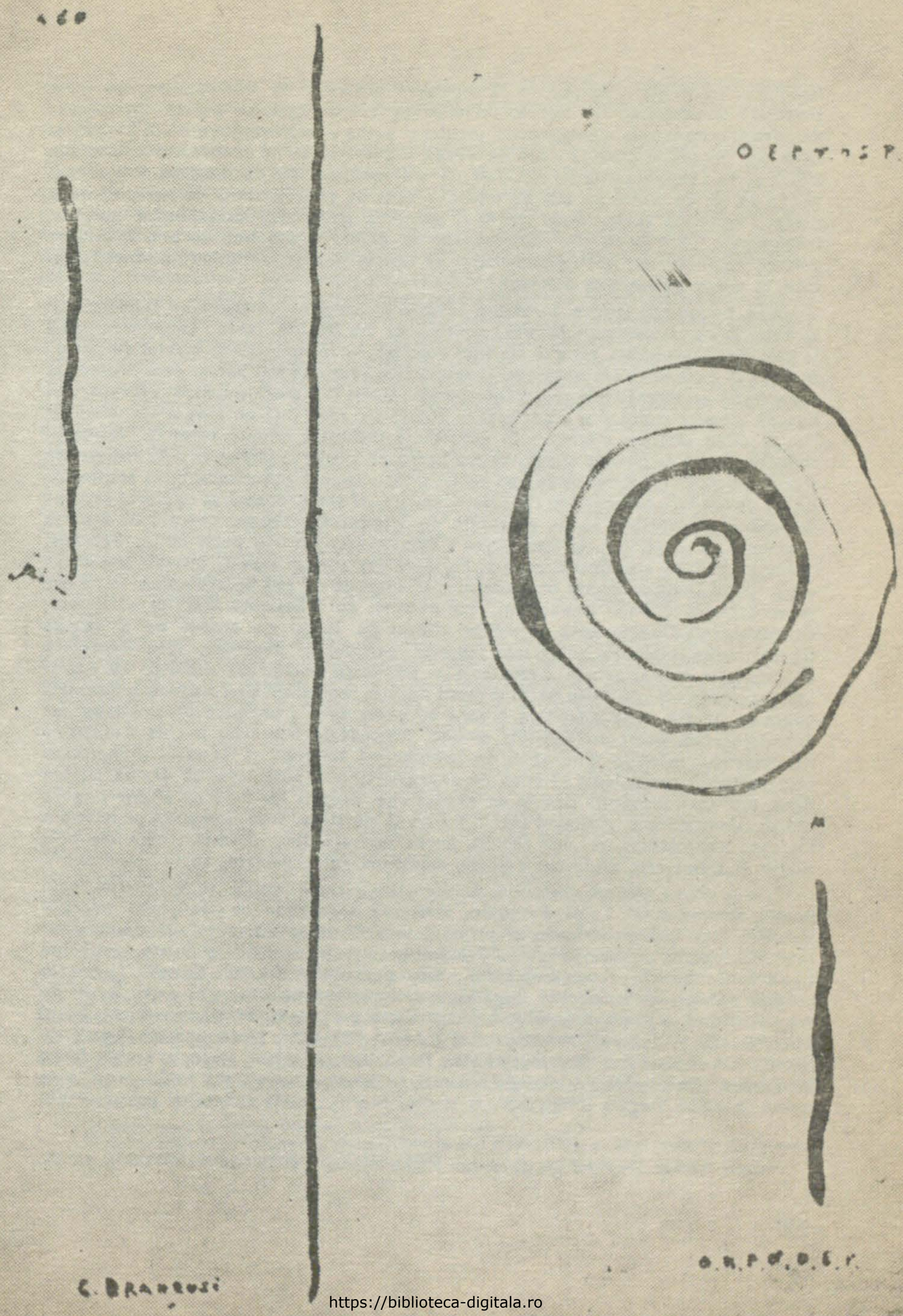
[2] Joyce, citat de Frank Budgen în *James Joyce and the Making of Ulysses*, ed. 1964, p. 21

[3] Cf. *Ulise — parodie şi rodnicie*, în *Secolul* 20, 10-11-12, 1971, pp. 99—108.

Schiţă inedită de CONSTANTIN BRÂNCUŞI pentru ▶ portretul lui Joyce (colecţia Musée d'Art Moderne — Paris)



https://biblioteca-digitala.ro




https://biblioteca-digitala.ro

imediate: cuvintele « adaptate » să furnizeze echivalări în alte registre funcțiilor trupești, orchestrate, nici vorbă, cu iscusință fără de egal, se refuză într-adevăr descifrării instantanee. Pantagruelic, jocularul Joyce — « Jeems Joke » — să fi aruncat oare aici urechii o aeriană nadă de vorbe înghețate, ca în cunoscutul episod din a IV-a carte a capodoperei lui Rabelais: — « dragées perlées de diverses couleurs », vorbe pe cît de multe pe atît de mute, « mots de gueule, mots de sinople, mots d'azur, mots de sable, mots dorés », grindină policromă lăsînd auzul perplex, fragmentele cerîndu-se mai întîi culese în mîini, topite bob cu bob la căldura palmei, ca, în sfîrșit, prodigios înviate, să răsune cu rost, declinîndu-și identitatea, cînd în vileag guliveriana plămadă?...

Dacă nu putem ignora constanta umorului joycean, instrument fundamental al demitizării parodice în *Ulysses*, prezent ca un fel de țesut conjunctiv pînă în cele mai neașteptate retorte ale zilei descrise, — 16 iunie 1904, nivelul de interpretare la care se referă imaginea Trupului ține, din cîte s-ar părea, de o ordine de preocupări și intenții mai grave. Într-adevăr, gîndit să întruchipeze ideea scriitorului despre « opera totală » și « perfectă », *Ulysses* s-a vrut, într-un sens și un substitut laic al cărții cărților, « biblie » în consecință închinată omului terestru. Romanul tinde așadar pe de o parte să oglindească persoana umană ca întreg, în cele mai variate și contradictorii ipostaze, pe de altă parte, printr-un apel la cvasitotalitatea artificiilor ținînd de fondul aperceptiv al civilizației vestice, el ambiționează să epuizeze rețeaua de sensuri susceptibile să fie receptate de intelectul omenesc, dincolo de scoarța literalului. În deplină luciditate, Joyce a emulat deci aici mai puțin cu un Rabelais, cît cu autorii de « scriptură sacră ». Pe marginea acestui aspect, într-un penetrant eseu, David Daiches spunea următoarele: « faptul de a fi pus fiecare episod în raport cu un organ al trupului uman, apoi, rînd pe rînd, cu o anumită artă, ca și, firește, cu incidentele *Odiseei*, este un mijloc utilizat de Joyce cu scopul de a adăuga cît mai multe implicații universale faptelor particulare descrise; spre deosebire de referirile homerice sau « mistice », — implicații coexistînd simultan cu istorisirea episoadelor — celelalte nu ies la iveală decît în momentul cînd cititorul contemplă opera ca un tot, cînd diferitele organe se unesc spre a produce omul întreg, iar diferitele arte, suma activităților umane. Procedeele homerice și cele « mistice » își împlinesc menirea dînd spor de profunzime acțiunii, ca în cazul orchestrării unei melodii; procedeele minore de expresie tind la rîndul lor să devină pentru Joyce operante printr-un proces de expansiune, bogăția lor fiind nu a unei singure coarde sonore (care, răsunînd într-o fracțiune de timp, și-ar comunica pe moment întreaga încărcătură), ci, mai curînd, aceea derivată dintr-o vastă incursiune prin spațiu și timp, arie unde, în virtutea memoriei retrospective, toate coexistă » [1].

Pentru Joyce, trecut temeinic, cu luminile rațiunii critice și inchizitive, prin studiul *Summelor* lui Toma d'Aquino, anexarea sensurilor ce transcend literalul strict se face însă nu oricum, ci printr-o incursiune secularizantă, în dominionul sacrului alegoric, de care, în spiritul Scholei, vorbise, printre alții, și Dante, justificînd tîlcul polisemantic (« polysemum », zice poetul) al *Divinei Comedii*, printr-o directă referire la Scriptură: după cum enunțul psalmistului « In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judaea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus » denotă literal, explică ilustrul florentin, fapte istorice legate de ieșirea poporului ales din captivitatea faraonilor, la nivel alegoric același lucru însemnînd răscumpărarea întregii omeniri (« opus salutis »), tot astfel propria sa operă în limbă vulgară înfățișează, la stadiul literei, soarta sufletelor post-mortem

[1] David Daiches, *The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, 1970, p. 102



https://biblioteca-digitala.ro

în sens simplu şi direct, iar la nivel alegoric, consecinţele bune sau rele ale exerciţiului liberului arbitru, concretizate după faptă în merite sau demerite, şi prin urmare, în răsplată sau pedeapsă [1].

Dar un atare salt de la literal la alegoric (alte cazuri ilustre: Spenser, Cervantes, Tasso), prin straturile dens supraetajate ale unuia şi aceluiaşi enunţ cere, fireşte, un punct de referinţă extrinsec, oferind ghidaj lecturii. O tradiţie auctoritativă sau autorul însuşi — cazul lui Dante şi Joyce — dacă a nutrit asemenea intenţie, sînt factorii în măsură să lumineze punctele unei astfel de şarade ticluite cu adresă, exegezele exterioare cadrului prestabilit rămînînd în subsidiar binevenite doar ca scăpărări frumoase ale inteligenţei glosatorilor.

Asumîndu-şi aşadar libertatea demiurgică a creatorului de sensuri multiple suprapuse, Joyce lucrează, spre exemplu, demarajul propriu-zis al « Bloomiadei » (moment parodiind ca structură de situaţie episodul Calypso din Homer) sub semnul, la prima vedere greu explicabil, al Rinichiului — propunînd în consecinţă, în dispreţul altor comentarii conjecturale, citirea bucăţii în adîncime ca pe o evocare alegorică a acestui organ. Mergînd mai departe, membrul următor al naraţiunii (V) avînd drept corespondent homeric popasul în ţinutul Lotofagilor, stă sub semnul aparatului Reproducător; apoi, în succesiune, episodul Hades (VI), sub semnul Inimii; Eol (VII), sub semnul Plămînilor; Lestrigonienii (VIII), sub semnul Esofagului; Scylla şi Charybdis (IX), sub semnul Creierului; Stîncile plutitoare, (X), sub semnul fluidului Sanguin; Sirenele (XI), sub semnul Urechii; Ciclopii (XII), al sistemului Muscular; Nausicaa (XIII), sub îngemănata emblemă a Ochiului şi Nasului; Boii Soarelui (XIV), sub semnul matricei Genitivei; Circe (XV), al aparatului Locomotor; Eumeu (XVI), al sistemului Nervos; revenirea în Ithaca (XVII), sub marca sistemului Osos; iar regăsirea Penelopei (XVIII), printr-o finală antiteză, sub semnul propriu-zis al Cărnii [2].

Arbitrar, s-ar grăbi, de ce nu, să exclame unii în faţa acestui tablou de corespondenţe: ce oare poate justifica asemenea fantezistă anatomie? Răspunsul e unul: migăloasa plănuire a fibrei naraţiunii, capitol după capitol (cu excepţia primelor trei, reprezentînd introducerea), astfel ticluită de însuşi proiectantul ei. Liber şi suveran artificier al ficţiunii sale, Joyce, şi-a întins, se înţelege, canavaua, pe acest model, nu fără raţiune; urzit cu răbdare şi o artă desăvîrşită a disimulării, stratul de profunzime configurînd Corpul alegoric, cel mai puţin evident pentru cititorul grăbit, comportă însă valenţe intenţionale egalînd în multe privinţe importanţa straturilor literal şi parodic, prin forţa împrejurărilor mai transparente. Recitirea cărţii în lumina reperelor oferite de acest ecran de adîncime nu este, fireşte, o întreprindere facilă; prudenta evaluare a punctelor de miră oferite pentru pătrunderea acestui cod ultim de lectură, are în schimb şansa de a pune într-o lumină nouă şi stimulatoare anvergura integrală a gîndirii romancierului.

O exemplificare, chiar succintă, s-ar cuveni pornită cronologic cu începutul. De ce, aşadar, Rinichiul în capitolul primelor deambulări ale domnului Bloom? Răspunsul poate fi dedus suficient de prompt, (deşi exact numai pînă la un punct) din deschiderea episodului: « Kidneys were in his mind », afirmă Joyce despre eroul său. Reiese că, într-adevăr, personajului îi plăceau organele de animal, şi între toate, rinichiul; de altfel, de la măcelăria cartierului, domnul Bloom cumpără un rinichi pe care-l va pregăti pentru micul dejun al consoartei sale. Dar, ostentativ afişat de narator în vitrina capitolului cu care încep peripeţiile propriu-zise ale

---

[1] *Le opere latine di Dante*, Giuliani, 1882, X, VIII, 125

[2] Cf. Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses*, Penguin and Faber, 1965, p. 38 şi urm.; Joyce, *Letters*, vol. I p. 145, Viking Press, Faber & Faber, 1958.



https://biblioteca-digitala.ro

modernului Odiseu, rinichiul-etichetă nu e, totuşi, decît un procedeu de captare, îndrumînd atenţia în vederea celor ce urmează ; căci lectura atentă a fragmentului duce curînd la simbolismul profund al organului pomenit. Urmărind firul monologului interior al personajului, constatăm că mişcările lui matinale sînt bîntuite din subconştient de impulsul libido-ului genitiv. Or, atît pentru poet cît şi pentru imaginaţia populară (chiar şi pentru simbolismul liturgic) pintenul apetitului trupesc a fost tradiţional şi foarte sugestiv localizat în aria lombară, rinichiul fiind socotit locul obîrşiei dinamismelor carnale şi, indirect, a tuturor rodniciilor de aici izbucnite. Sensul, întîlnit de pildă la anticii Persius şi Juvenal, e coroborat, ca o curiozitate, de ritualul multisecular al ungerii zonei lombare cu balsam în sacramentul maslului, după obiceiul bisericii latine. Recuperat în cîteva versuri moderne de remarcabilă pregnanţă, acelaşi semn, sub pana irlandezului W.B. Yeats, insinuează tulburător trăsătura de unire dintre fiorul scuturînd rărunchii şi însuşi destinul final al omului, încadrat în mit şi istorie: « A shudder in the loins engenders there / the broken wall, the burning roof and Tower / And Agamemnon dead » . . . Sugerînd mocnirea elanului vital primordial, capitolul Calypso, *primum movens* în Odiseea lui Leopold Bloom, răspunde într-adevăr simbolismului lombar, clin al trupului din a cărui zvîcnire totul, în ultimă instanţă, porneşte, şi căruia, în momentul imediat următor, dominat de obsesia narcisistă a intromisiunii şi de prezenţa sexului masculin, — rădăcină şi tulpină a generaţiilor omenirii — îi va răspunde aparatul reproducător propriu-zis ; pe această notă şi pe această imagine, capitolul în cauză se încheie, stabilind o legătură organică de prim ordin cu tema paternităţii, notorie în *Ulysses*.

Printr-un contrapunct nu lipsit de surpriză, în continuare asistăm la episodul vizitei lui Bloom la cimitir, adevărat plonjeu meditativ în adîncuri, în aşternutul dinăuntru al lucrului trupesc, — în inimă deci. Simbolismul pămîntului ca înveliş, şocant ca paralelă pentru carne, se va evidenţia deplin abia în episodul final unde, cernut de subconştientul femeii, acelaşi pămînt, Gea-Tellus, personificat prin Molly Bloom, se va rosti trupeşte, înmiresmat cu tăria tuturor sevelor vieţii. Inima din episodul funeraliilor, simbol derutant la prima vedere, nu e decît organul profund implantat în carne, propus aici ca o metaforă cutezătoare pentru insondabilul interior ; Joyce figurează prin acest membru interiorizat al naraţiunii o alternativă metaforică ieşită din comun, — exorcizată însă de lugubru — pentru miezul şi motorul invizibil dar necesar al bunătăţii şi vieţii : « Gravediggers in Hamlet. Shows the profound knowledge of the human heart ».

Compus dintr-o succesiune de bucăţi scurte, înlănţuite în ritm rapid, capitolul următor, vizita lui Bloom la redacţia gazetei stă, parodic vorbind, sub semnul întîlnirii lui Odiseu cu Eol, zeul vînturilor. Tehnica naraţiunii suferă modificări notabile, largi spaţii albe aerisesc paginile, dialoguri animate dar superficiale presară zecile de file, de-avalma cu ştiri din cele patru vînturi, cu graba şi fuga personajelor intrînd şi ieşind pe uşă ; domină elementul vînturatic, vorba aruncat în aer. Atît prin scriitură cît şi prin lucrurile înseşi şi aluziile care-l împînzesc, întregul episod pare să r e s p i r e : în diluviana proză a lui Joyce — uneori de o densitate strivitoare — el figurează, aerian, plămînul.

Veriga următoare, ora prînzului, compusă, după cum subliniază autorul, în ritm « peristaltic », transferă fireşte scena interioară în aria preocupărilor despre hrană :

[1] *Ulysses* (ed. Bodley Head) p. 138



https://biblioteca-digitala.ro

înjghebat acum din puseuri, — relaxări şi mişcări de contracţie — monologul interior progresează strîns înfăşurat pe un fir intestin conducător unde senzaţiei muşcătoare de foame îi urmează, la un moment dat, reacţia de desgust (« hate dirty eaters »), în faţa spectacolului unor înfulecători plescăind din gură: eroul intră şi iese, nu suportă tovărăşia lor, se va ospăta în altă parte. Din orice unghi ar fi privit, segmentul narativ nu lasă nici o îndoială asupra organului sub a cărui egidă e plasată acţiunea. Dar dincolo de reprezentarea realistă a prînzului personajului, sau de reacţiile lui lăuntrice înaintea mîncării, cîteva momente foarte semnificative vin să puncteze evenimentul, conferind substanţă temei şi la nivel universal; este vorba de sugestia ingerării, deglutiţiei şi eliminării în sensul cel mai general al acţiunilor implicate: mistuirea obiectelor, fiinţelor şi lucrurilor prin trecerea timpului ce macină totul, — timpul hulpav, « tempus edax rerum » fiind de fapt marea prezenţă a amiezii Ulisului joycean. De altfel, corespondenţa homerică a capitolului sînt căpcăunii Lestrigonieni, devoratori a toate.

Un nou contrapunct spectaculos va muta teatrul desfăşurărilor diurne ale domnului Bloom în sfere mai înalte: scena următoare, care se petrece în bibliotecă, duce cititorul în cîmpul literelor şi criticii istorice; tehnica pasajului este dialectică, dar departe de a fi « vînturatic » (ca în pasajul Eol), dialogul gravitează cu subtilitate în jurul unor teme elevate. Radiografiat cu atenţie, acest capitol este « creierul » Odiseului lui James Joyce: Ulise ca personaj, prima oară dincolo de titlu, apare menţionat acum de mai multe ori, ca un ecou ascuns al registrului parodic pentru întreaga carte; revine, lucid comentată (sub forma unei disertaţii rostite de Stephen Dedalus) tema paternităţii; Hamlet, Richard al III-lea, Shylock, Macbeth, Văduvele vesele din Windsor, Toma din Aquino despre incest, tema fratelui uzurpator în Shakespeare, referinţe homerice, tot atîtea subiecte de frămîntare intelectuală întregesc marele capitol-eseu.

De o structură net diferită, pasajul înlănţuind naraţiunea mai departe, frapează prin dispersie labirintică: nouăsprezece incidente răzleţe se desfăşoară cvasi-simultan sub ochii cititorului, în timp ce un personaj episodic, Father John Conmee S. J., traversează oraşul. Nici capitol propriu zis, nici membru al marelui corp de ficţiune, porţiunea a fost descrisă de Joyce drept un interludiu [1]: fluxul circulaţiei şi evenimentelor, fracturate de prozator într-o imagine caleidoscopică şi moleculară evocă scurgerea prin pereţii arterelor, pulsul vital zvîcnind anonim în încrengături fluide. Întregul pasaj a fost conceput şi pus de Joyce sub semnul sîngelui.

Onomatopeic în debut ca şi în încheiere, împînzit cu pregnante sugestii de glasuri umane şi de melopei, străbătut de replici eufonice, clinchete argintii, sonuri cristaline, alămuri, sau tînguiri de harpă, de dulcea sporovăială a două tinere ospătăriţe, capitolul parodiind întîlnirea lui Ulise cu sirenele, a fost conceput în tehnica fugii « per canonem »; alegoric, el figurează urechea. Obsedat pînă la refuz de materia acestui episod, cizelat sub tensiunea lăuntrică a polifoniei, Joyce, el însuşi mare meloman, avea să mărturisească că după încheierea lui, s-a simţit incapabil de a suporta sunetul muzicii, un timp [2].

O cu totul altă atmosferă va încinge pagina la momentul popasului în barul lui Barney Kiernan: parcurgem capitolul-bici, vîjîind sub cascada substantivelor

[1] « Entr'acte », Joyce în *Letters*, p. v. I 149
[2] *Letters*, v. I, p. 129



https://biblioteca-digitala.ro

proprii, mişunînd de adjective compuse, de litanii de nume de persoane, tot atîtea simboluri de putere şi acţiune condensate, nu fără intenţie satirică, sub semnul Verbului muşcător. Discuţiile se înfierbîntă, apare chiar riscul unei altercaţii concrete, Bloom e cît pe ce să primească un proiectil improvizat în cap. La Homer, episodul aici parodiat e înfruntarea lui Odiseu cu Ciclopul. Partea corpului uman evocată zgomotos prin fibra acestui text ridiculizînd bombasticismul şi găunoşenia exprimării şi purtărilor, e dinamismul muscular, tradus printr-o Niagară de morfologii lingvistice în tensiune.

Două funcţii împletite, vizualul şi olfactivul, domină în continuare clipa amurgului cînd, din unghiuri opuse, două psihologii contrastante, bărbatul (Bloom) şi fata (Gerty), sînt puse faţă în faţă de prozator şi, într-un mod paradoxal, făcute să dialogheze. Capodopera contrapunctică înfăptuită de Joyce în acest capitol « pe două voci » (replică a episodului Nausicaa din Odisea) e una din cele mai remarcabile izbînzi stilistice din *Ulysses*. Constantele lui simbolice rămîn *ochiul* prin al cărui cod de expresie se desfăşoară tăcutul schimb de impresii dintre erou şi eroină, şi *nasul*, organul aluziei la fler şi al depistărilor erotice selective.

Uriaşul capitol în care urmărim apoi etapele vizitei domnului Bloom la maternitate, stă sub semnul matricei genitive, sugerată printr-o fabuloasă întreptuire istorico-lingvistică, — sintactică, morfologică şi stilistică — reproducînd alegoric procesul dezvoltării embrionice, de la concepţie la momentul facerii. « Bloom este spermatozoidul, spitalul e pîntecul, sora ovum-ul, Stephen Dedalus embrionul », explică autorul corespondenţele trupeşti ale acestui membru, anume parcă spre a semăna derută în rîndurile analiştilor concentraţi prea mult asupra literei [1].

La miezul nopţii, trecerea spre cartierul malfamat al Dublinului, va semnifica o rupere categorică cu toate procedeele pînă aici utilizate în descrierea zilei personajului: halucinaţia ia locul monologului interior, poliloguri prolixe însoţite de indicaţii de regie înlocuiesc naraţiunea, care se curmă spre a face loc, subit, procedeelor scenice. Cititorul asistă acum la o fantastică piesă de teatru, adevărată bacchanală şi orgie de mişcare ; gura proferă chiote şi invective, urechea aude chemări apocaliptice la judecată; prezent, trecut şi viitor se amalgamează pe retină într-un carusel înfiorător. Visele şi realitatea se amestecă, morţii învie, conştiinţele sînt scuturate de remuşcări şi vedenii. In casa de toleranţă a unei oarecari Bella Cohen, două din traiectoriile esenţiale ale romanului ajung să se intersecteze, după prelungi căutări în meandre: Leopold Bloom şi virtualul său fiu spiritual Stephen Dedalus se întîlnesc, cel dintîi oferind ocrotire şi călăuzire plină de solicitudine celui din urmă, scoţîndu-l, mai mult sau mai puţin teafăr, din lupanar. Impresia este că romanul însuşi începe « să meargă », în acest episod ; totul face picioare, în tropot năucitor, totul îşi iese parcă din tipare. Prin prisma denotărilor aparente avem de-a face, desigur cu punctul maximei coborîri a personajelor: sîntem la tălpi într-adevăr, la nivelul picioarelor. In economia alegorică a cărţii, episodul magicianei Circe, cea ce preface oamenii în porci (căci, din perspectivă parodică, despre ea este vorba) — stă sub semnul aparatului locomotor, lucru cu prisosinţă scos în evidenţă de înjosirea caracterelor ca şi de obnubilarea conştiinţelor.

[1] Joyce în *Letters*, v. 1, p. 139; mai pe larg, o analiză a acestui episod în *Secolul* 20, nr. 10—11—12, 1971, p. 103 urm.



https://biblioteca-digitala.ro

Emanînd o forţă liniştită, momentul antepenultim marchează reaşezarea cuminte în matca naraţiunii obişnuite, în antiteză cu agitaţia motorie definitorie pentru episodul precedent. E ora unu noaptea şi, extenuate de excese, de nesomn, de ceasurile tîrzii, personajele, lipsite fatalmente de mijloace de locomoţie, îşi trag acum sufletul sub acoperişul unei tarabe (parodic vorbind, episodul Eumeu) ; Bloom, lucid şi morigenator, Stephen, încă pradă efectelor beţiei, şi un marinar cu pleoapele grele de somn înfiripă un taifas mai mult sau mai puţin contradictoriu despre o varietate de subiecte ; se discută despre suflet, creier, trup, probleme maritale, nemurire, cunoaştere, oraşe, resursele naturale ale Irlandei, chestiunea evreiască, şi altele. Ramificaţiile conversaţiei se întind lin peste mări şi ţări, atingînd graniţele pămîntului, cunoscute în periplurile sale anterioare de marinar. Împînzirea prudentă şi inchizitivă a obiectelor percepţiei este constanta acestui membru narativ trasînd cu fineţe, din semitonuri transparente, sugestia sistemului nervos al marelui organism.

Întoarcerea sub acoperişul conjugal (Ithaca) capitol « de o calmantă spectralitate »[1], la care Joyce ţinea foarte mult, prezintă în formă catehetică, de întrebări şi răspunsuri, un meticulos repertoriu selectiv al micro şi macrocosmosului, trădînd foarte bine, prin schema şi anvergura sa totalitară, ambiţiile romanului; pe ton sec dar nu fără umor, se expune totul: de la inventarul somatic al lui Bloom, la poziţia stelelor în conjunctura firmamentului şi de la descrierea apei în ebuliţie, la titlurile cărţilor din biblioteca familială, precum şi la rememorarea momentelor esenţiale de peste zi, fără a se omite nimic din automatismele şi reacţiile cogitativ-instinctive ale modernului Odiseu la clipa bilanţurilor, ora culcării: osatura acestei secţiuni, pe cît de percutantă şi condensată, pe atît de descărnată, scutită de redondanţe şi înflorituri, se divulgă drept colosalul schelet al Uliselui joycean.

În sfîrşit, într-o lentă mişcare de revoluţie şi rotaţie, capitolul ultim, — desfăşurat pe cea mai largă orbită, din eflorescenţa a opt gigantice fraze fără punctuaţie (dintre care prima singură numără două mii cinci sute de cuvinte) — se urneşte monologic, emanat din subconştientul adormit al femeii, simbol peren al fecundităţii. « Încheierea e *clou*-ul cărţii », explică Joyce construcţia capitolului, « începe şi se termină cu acelaşi cuvînt, *yes*. Se mişcă în ritm lent, egal şi sigur, ca un enorm glob pămîntesc depănîndu-şi în rotire fuiorul. Punctele cardinale sînt sînii, părţile posterioare, matricea şi născătoarea, exprimate prin recurenţă cuvintelor *because* (fiindcă), *bottom* (în toate sensurile [2]), *woman* (femeie) şi *yes* (da) [3] ».

Din magma fierbinte a logosului descătuşat de virgule şi puncte, romancierul dă trup aici, prin gura Penelopei sale, unui credo afirmativ de o amploare şi frumuseţe stranie şi total neîngrădită ; în limanul acesta clar-obscur, cer şi pămînt se apropie, foc şi apă ajung să se sărute, contrariile, rotunjite, se împreună ; omenite, zările interioare se contopesc într-un singur orizont, întreg sfînt, *discordia concors*, după chipul şi asemănarea logodnei miraculoase dintre glie şi trupurile vii, sau dintre intelect şi sensualitate. «Gea-Tellus sau pămîntul însuşi », cum avea să comenteze Ezra Pound pasajul, « e ţarina fertilă de care intelectul încearcă să se deslipească, dar de care rămîne totuşi legat *in saecula saeculorum*. . . Cugetările finale ale femeii

---

[1] « I like the episode myself. . . I find it of a tranquillizing spectrality », (Joyce in *Letters*, v. I, p. 176).
[2] Fund, parte de jos, bază, temelie, capăt, poale, miez, adîncime maximă, fond
[3] Joyce in *Letters*, v. I, p. 169—170



https://biblioteca-digitala.ro

ui Bloom nu cunosc stavilă (închinare psihanalizei cu acest prilej). Dar « cenzorul în sens freudian nu are ce căuta aici, căci gîndurile nocturne ale lui Molly (deosebit» de stihuirea cîndva omnilăudată a domnului Young) ne sînt în final destăinuite e femeia ne mărturiseşte totul atunci cînd spune că « trupul ei este o floare ». Ultimu: ei cuvînt este afirmativ. Moravurile societăţii ipocrite n-au izbutit şi nu vor izbuti s-o încătuşeze sub carapace. Molly Bloom există fără îndoială în Patagonia, aşa cum există în Jersey City, în Camden, oriunde »[1]. Floare a rodului, cu potirul petalelor instinctiv şi larg desfăcut spre lumină şi rouă, cu rădăcinile adînc răsfirate în humusul negru ca noaptea, Penelopa lui Joyce e prospeţimea însăşi plină de nuri a vieţii, primenindu-se pururi, carnal şi spiritual, prin iubire.

Toate conceptele noastre despre măsură, proporţie, organizare, ideea însăşi de « justă scară » sînt, în ultimă instanţă inspirate limbii de imaginea trupului, observa un cercetător englez al expresiei şi simbolismelor corporale[2], reamintind cu îndreptăţire de aforismul grec, niciodată caduc, potrivit căruia măsura lucrurilor toate este Omul: «panton metron anthropos». Simbolismul corporal în *Ulysses*, alegorie riguros concepută şi codificată de Joyce în straturi, spre a da spor de adîncime treptelor literale şi parodice ale exemplarei sale naraţiuni, e un lucru nemijlocit legat la rîndul său de conceptul şi năzuinţa m ă s u r i i. Aşa cum s-a mai remarcat, cartea tinde întradevăr să dea o interpretare coerentă şi integrală a existenţei omului obişnuit, fixată, prin virtuţile imaginaţiei şi arta cuvîntului scris, la proporţii definitive şi cvasi-statuare: « Îl văd de jur împrejur, din toate părţile », putea să spună Joyce despre Ulise; « e aproape tridimensional, în sensul comparaţiei cu orice sculptură. Ulise e omul complet şi omul bun totodată. Astfel, în orice caz, intenţionez să-l rotunjesc »[3]. Idealul joycean al perfecţiunii artistice, explicitat atît în *Scrisori* cît şi într-o pagină antologică din *Portretul artistului la tinereţe*, se constituie din împletirea a trei atribute reductibile şi ele, armonios, la măsură: « The most satisfying relations of the sensible must correspond to the necessary phases of artistic apprenhension. Find these and you find the qualities of universal beauty. Aquinas says: Ad pulchritudinem tria requiruntur, integritas, consonantia, claritas. I translated it so: three things are needed for beauty, — wholeness, harmony, and radiance »[4].

Integritatea, organicitatea armonică a construcţiei, luminiscenţa ca bogăţie de sensuri comunicate neîncetat inteligenţei, sînt fără îndoială şi trăsăturile definitorii ale lui *Ulysses*, roman-sumă, configurat alegoric ca trup, întîi de toate prin aceea că, la nivelul său formal, întregul e diferenţiat pe modalităţi distincte şi perfect contrastante de scriitură; cele cincisprezece tehnici narative utilizate nu sînt însă un scop în sine, ci, aşa cum a ţinut s-o sublinieze însuşi autorul, rezultatul postulat de organele corporale evocate.[5] Inconfundabile, texturile nu se îngînă, ci se întregesc reciproc prin chiar varietatea lor convergentă. Irepetabile ca stil, aceste individualităţi formale acoperă în continuare, printr-o secundă învăluire concentrică, cincisprezece momente tematice amplificînd simetric, de astă dată prin conţinut, împărţirea. Dincolo de aceste căi de statornicire a caracterelor distinctive, arhitectura ansamblului propune în cele din urmă interpretarea ultimă şi cea mai îndrăzneaţă din toate, oferind ochiului inteligenţei cele cincisprezece situaţii fundamentalele ale naraţiunii, fiecare înzestrată cu rolul de treaptă sau

[1] Ezra Pound, *The Paris Letter* (in *Literary Essays*, p. 407)
[2] Donald MacRae, *The Body as Social Metaphor*, vezi
[3] Joyce citat de Frank Budgen, *James Joyce and the Making of Ulysses*, p. 17
[4] Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, p. 252
[5] Joyce in *Letters*, v. I p. 146—147



https://biblioteca-digitala.ro

« organ » semnificant prin care, metaforic, se mişcă şi grăieşte romanul întreg: astfel, de pildă, capitolul IV (« Rinichiul ») urneşte acţiunea; « Plămînii » (VII) aerisesc compactitatea uriaşei proze; « Creierul » (IX) o intelectualizează; « Urechea » (XI) îi împrumută valenţe eufonice, făcînd-o să cînte; « Picioarele » (XV) să umble, ieşindu-şi, cum s-a remarcat, din ţiţîni şi tipare; « Scheletul » (XVII) dezveleşte o adevărată tablă de materii a situaţiilor; « Carnea » (XVIII), în final îmbracă, acoperă totul.

Trecute aici în revistă din perspectiva eretelui, marile subdiviziuni ale Corpului joycean par a se împărtăşi în mod curios dintr-o calitate comună zidirilor ascunse sub pămînt, refuzîndu-se îndărătnic ochirilor ce sfredelesc inchizitiv doar de la nivelul solului: arhetipul zace sub litera textului aşa cum cetatea îngropată sub brazdă zace nebănuită de pasul drumeţului, — fie el explorator — aşteptînd însă ca o anume incidenţă a razelor soarelui s-o descopere din vedere aeriană, cu toate detaliile contururilor ei, arheologului privind din înalt. Comparaţia, fireşte, nu merge mai departe de nivelul suprafeţei, o lucrare de artă neputînd fi pozitiv comparată cu obscure rămăşiţe fosile. Paralela care se impune din toate punctele de vedere va fi deci, mai curînd, aceea punînd faţă în faţă opera artistică cu organismul biologic, apropiere la care se referea un eseist canadian (Northrop Frye în *Anatomia criticii*), regretînd că domeniul criticii literare n-a cunoscut încă un Samuel Butler apt să formuleze paradoxurile generate de o asemenea alăturare.

*Ars est celare artem*. Un prim paradox al Corpului ca mijloc de expresie în *Ulysses* ar putea fi — în lumina celor de mai sus — a r t a cu care *arta* însăşi a desenării imensului trup e perfect disimulată în clinurile adînci ale naraţiunii. Corpul în *Ulysses* nu e, cum s-a văzut, corpul lui Leopold Bloom, aşa cum nu-i nici trupul pîrguit al soţiei sale, dîndu-ni-se în vileag în monologul final. Adevărul alegoriei trupeşti izvorăşte, pentru Joyce, din pături freatice de profunzime. Resuscitat realmente prin puterea Verbului, dar reţinut prin artificiu în sedimentul afund al textului, Trupul din *Ulysses* e Omul însuşi obişnuit, nedreptăţit de apăsarea veacurilor ipocriziei puritane care i-au tăgăduit, o dată cu multe alte lucruri, dreptul de a exista ca întreg de carne şi oase în cîmpul reprezentării artistice. Din acest punct de vedere, am putea spune că alegoria de aici este un cal troian al eliberării, prin care Joyce recheamă ceea ce fusese mort la viaţă. « À James Joyce, maître illustre, mais surtout à celui qui a dit à l'homme mort et enseveli: Lazare, lève-toi » ![1], afirma recunoscător Edouard Dujardin, omagiind în Joyce pe taumaturgul însufleţitor al unui lucru considerat răposat.

Straniu, — definitiv fixat în tipare şi totuşi, prin iradierile sale, mobil — încărcat cu funcţii multiple, străbătut în toate direcţiile de factori semici convergenţi, marele Corp sfidează aşadar definitiv sarcofagul. Dar modelul uman din *Ulysses* — — cazul oricărei opere de artă — rămîne cumva infidel viziunii cotidiene. Un paradox în această ordine de idei, e arhitectura sa predominant lăuntrică; de bună seamă nu este vorba de o replică modernă dată de Joyce vreunui baroc « castillo interior », cu « moradas », de felul celui gîndit de alt autor de alegorii ilustre, Teresa din Avila, ci de oglindirea unui adevăr natural, intuit cu pertinenţă: dacă în *Ulysses* cele mai multe părţi trupeşti reprezentate prin naraţiune nu sînt într-adevăr cele externe, dinamica propriu-zisă şi însăşi expresivitatea trupului exterior rămîn, cum ştim, în realitate chiar, funcţii ale misteriosului labirint energetic lăuntric; corpul interior,

[1] Dedicaţia lui Edouard Dujardin pe un exemplar al mai vechii sale proze de avangardă *Les lauriers coupés* (1887) experimentînd creator tehnica monologului interior, dusă de Joyce la perfecţiune.



https://biblioteca-digitala.ro

aici captat prin arta cuvîntului — absorbind, transformînd, transmițînd puterea mișcării — e cel care respiră cu îndreptățire în primul rînd prin porii multipli ai marei fabule Joyceene.

Pe de altă parte, atributele perfecțiunii scumpe lui James Joyce — integritas, consonantia, claritas — se vădesc în structura întregului, consecvent traduse prin măsură, proporție, adecvare. Va lipsi înaintea analizei, în mod paradoxal, sugestia simplă a simetriei bilaterale, definitorie pentru corpul omenesc : îndelung cîntărit în lumina imaginației, arhetipul pare să țină însă, pînă la urmă, ca simetrie, de forma perfecțiunii rotunde. Reproiectat în acest fel, modelul își desfășoară proporțiile într-o linie cu desăvîrșire lipsită de unghiuri, epifanie pornită dintr-un singur punct-izvor, dezvoltat ca un lujer, desenînd floarea unui cerc neînchis, din care, tot mai cuprinzător, crește al doilea, imperceptibil prelungit în cumpăna celui de al treilea, apoi a celorlalte urmînd același tipar în mișcare, configurînd, într-o volută lină, întregul. E unica simetrie metaforică cu putință pentru un organism viu și totodată deschis, deopotrivă de perfect în proiect și în desfășurare; într-adevăr, modelul aici, ca la oricare lucru însuflețit — *vivum omne ex ovo* — nu va putea fi mai fidel regăsit decît în chipul și asemănarea părintelui genitor : Joyce însuși, cel intuit în cheie esențială — « le sens du pousser » — de geniul românului Constantin Brâncuși.

https://biblioteca-digitala.ro

# TEATRUL
# ȘI
# SEMIOLOGIA
# CORPULUI

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

# BIOMECANICA

În trecut, actorul s-a manifestat întotdeauna în concordanță cu societatea căreia îi era destinată arta sa. În viitor, actorul trebuie să meargă chiar mai departe, armonizîndu-și tehnica sa cu (noua) situație industrială. Pentru că va lucra într-o societate unde munca nu mai este privită ca un blestem, ci ca o fericită necesitate vitală. În aceste condiții ale activității ideale, arta revendică în mod limpede o nouă fundamentare.

Sîntem obișnuiți cu rigida împărțire a timpului de care dispune omul în *muncă* și *odihnă*. Fiecare muncitor încerca să petreacă de obicei cît mai puține ore la muncă și cît mai multe cu putință pentru repaus. În timp ce, în condițiile societății capitaliste, o astfel de dorință e foarte normală, ea este complet incompatibilă cu dezvoltarea proprie societății socialiste. Principala problemă este aceea a oboselii, și de corecta ei soluționare depinde arta viitorului . . .

Întreaga problemă se reduce la reglementarea perioadelor de repaus. În condiții optime (ținînd seama de igienă, fiziologie și confort), o scurtă pauză de zece minute poate reface complet energia unui om.

Munca ar putea deveni mai ușoară, plăcută și neîntreruptă, în timp ce arta ar fi utilizată de noua clasă nu numai ca o modalitate de relaxare, ci ca ceva în mod organic vital stilului de lucru al muncitorului. *E necesar să schimbăm nu numai formele artei noastre, dar și metodele noastre*. Un

◀◀ Actori ruși executînd o mișcare după exercițiile lui Meyerhold (Din carnetul lui Lee Strasberg, 1934)



https://biblioteca-digitala.ro

actor care lucrează pentru noua clasă are nevoie de reexaminarea tuturor canoanelor (folosite) în trecut. Însăşi meseria actorului trebuie complet reorganizată.

Într-o societate industrială, munca actorului va fi privită ca o modalitate de producţie vitală organizării adecvate a activităţii fiecărui cetăţean al acestei societăţi.

Oricum, pe lîngă utilizarea corectă a perioadelor de repaus, este esen*ţial să descoperi în muncă acele mişcări ce facilitează maxima utilizare a timpului de producţie*. Dacă observăm un muncitor îndemînatec în acţiune, remarcăm în mişcările sale următoarele: *1* — absenţa gesturilor superflue, neproductive; *2* — ritm; *3* — corecta plasare a centrului de greutate al corpului; *4* — stabilitate. Mişcările bazate pe aceste principii se disting prin calitatea lor coregrafică; un muncitor îndemînatec, la lucru, aminteşte întotdeauna de un balerin; astfel munca se învecinează cu arta. Spectacolul unui om care lucrează eficient prilejuieşte o reală plăcere. Aceasta se aplică de asemenea muncii actorului viitorului.

Preocuparea noastră constantă în artă o reprezintă organizarea materiei prime, sensibile, brute. Constructivismul l-a forţat pe artist să devină simultan şi artist şi inginer. Arta ar trebui să se bazeze pe principii ştiinţifice; întregul act creator ar trebui să fie un proces conştient. Arta actorului constă în organizarea materialului său; adică, în capacitatea de a utiliza corect resursele expresive ale corpului său . . .

Actorul trebuie să-şi educe materialul (corpul) astfel încît să fie capabil de a executa instantaneu sarcinile care-i sînt dictate din exterior (de regizor, actor . . .).

Întrucît sarcina actorului este realizarea unui obiectiv specific, modalităţile sale de expresie trebuie să fie economice, cu scopul de a asigura acea *precizie* a mişcării ce va facilita *cea mai rapidă realizare posibilă a obiectivului* . . .

Pentru aceasta actorul trebuie să posede: *1* — capacitatea înnăscută *de excitabilitate a reflexelor*, care îi va permite să facă faţă oricărei utilizări, în limitele caracteristicilor sale fizice; *2* — « competenţa fizică » ce constă în aprecierea justă, simţul echilibrului şi abilitatea de a simţi în orice moment localizarea centrului său de greutate.

Întrucît arta actorului este arta formelor plastice în spaţiu, el trebuie să studieze aspectele mecanice ale corpului său. Lucrul e esenţial pentru că orice manifestare a unei forţe (incluzînd organismul viu) este supusă legilor constante ale mecanicii (şi, evident, crearea formelor plastice în spaţiul scenic de către actor este o manifestare a forţei organismului uman).

Deficienţa fundamentală a actorului modern este ignorarea absolută a legilor *biomecanicii* . . .



https://biblioteca-digitala.ro

Numai puţini actori, excepţional de mari, au reuşit să descopere instinctiv metoda corectă, adică, metoda construirii rolului nu din interior spre exterior, ci invers. Apropiindu-se de rol din exterior, ei au reuşit să dezvolte o prodigioasă măiestrie tehnică. Mă refer la artişti ca Duse, Sarah Bernhardt, Grasso, Şaliapin, Coquelin.

Există o întreagă sferă de probleme cărora psihologia este incapabilă să le ofere răspunsuri. Un teatru construit pe baze psihologice se va prăbuşi tot atît de sigur ca şi o casă construită pe nisip. Pe de altă parte, un teatru bazat pe *elemente fizice* este cel puţin asigurat sub aspectul clarităţii, transparenţei, inteligibilităţii. Toate stările psihice sînt determinate de procese fiziologice specifice. Rezolvînd corect natura stării sale fizice, actorul atinge punctul unde experimentează *excitarea* care se transmite spectatorului şi îl determină pe acesta să participe la spectacolul oferit de actor: ceea ce numim de obicei « captarea atenţiei » spectatorului. Această excitare constituie însăşi esenţa artei actoriceşti. Dintr-o succesiune de poziţii şi situaţii fizice, apar acele « *puncte de excitare* », pline de o anume emoţie specială.

De la un capăt la celălalt al acestui proces de « aţîţare a emoţiilor » actorul observă scheletul rigid al premiselor fizice.

Cultură fizică, acrobaţie, dans, ritmică, box şi scrimă sînt activităţi utile, dar rămîn utile numai atît timp cît constituie exerciţii auxiliare într-un curs de *biomecanică*, baza esenţială a formării fiecărui actor . . .

Cînd Jacques Dalcroze a inventat sistemul euritmiei, s-a referit la aspectul muzical, dar *problema ritmului* s-a dovedit vitală pentru *oricine*. Dacă nu putem manevra un fierăstrău, dacă mînuim cu stîngăcie cuţitul şi furculiţa, dacă mergem prost pe scenă, putem învăţa de la Dalcroze. Orice meseriaş — fierar, topitor, actor, trebuie să aibe ritm, trebuie să fie familiarizat cu legile echilibrului. Un actor care ignoră legile echilibrului este mai puţin decît un ucenic. De exemplu, ignoranţa directorului de la Teatrul Kamernîi [Tairov] în materie de biomecanică, a avut cele mai triste consecinţe. Nici scrima, nici acrobaţia nu i-au ajutat; a reuşit să înalţe numai un cult al dexterităţii croitorilor şi cîrpacilor.

Cum procedăm pentru a modela noul actor ? Cred că e foarte simplu. Cînd admirăm mişcările unui copil, admirăm de fapt măiestria sa biomecanică. Dacă îl vom plasa într-un mediu în care gimnastica şi toate celelalte forme de sport sînt atît accesibile cît şi coercitive, vom realiza omul nou, capabil de orice muncă. *Numai trecînd prin arena sportivă ne putem apropia de arena teatrală.*



https://biblioteca-digitala.ro

[1]

[3]

https://biblioteca-digitala.ro

[5]

[6]

[9]

[10]

[13]

[14]

https://biblioteca-digitala.ro

Fiecare mişcare este o hieroglifă cu sensul ei propriu, particular. Teatrul va trebui să folosească numai acele mişcări imediat descifrabile; orice altceva e superfluu . . .

Gîndiţi-vă la Puşkin: « Inspiraţia este la fel de necesară în geometrie ca şi în poezie, dar extazul nu e necesar ». Extazul este o experienţă lăuntrică notorie, « emoţia autentică »; este sistemul profesorului meu Konstantin Stanislavski . . . Noi nu avem nevoie de extaz ci de excitaţia bazată în mod ferm pe premisa fizică.

[7]

[8]

[11]

[12]

https://biblioteca-digitala.ro

La pp. 210, 214, 215, 216, 217: Exerciţii de biomecanică după metoda Meyer hold (din « Carnetul rus ») al lui Lee Strasberg, 1934).

S. MOKULSKI

# DE LA SCENA ELIZABETANĂ LA BIOMECANICĂ

Se constată un anumit stil popular universal, înglobînd mimul grec, comedia cu măşti sau atellana romană, jongleurii-histrioni medievali sau *skomorohii* ruşi, actorii commediei dell'arte italiene, trupele ambulante spaniole sau engleze, în sfîrşit cele japoneze sau chineze.

Acest stil subliniază următoarele particularităţi: independenţa faţă de dramaturgie, tendinţa spre improvizaţie, gestul [care] domină verbul, acţiunea [care] se dispensează de motivaţiile psihologice, preferinţa pentru un comic brusc şi savuros, tranziţia facilă de la tonalitatea eroică şi elevată la un rîs gros şi vulgar; o retorică ardentă se împacă aici cu hiperbola

https://biblioteca-digitala.ro

bufă; se constată o înclinaţie spre general, spre sinteză, spre sublinierea anumitor trăsături ale personajelor aduse pe scenă, ceea ce sfîrşeşte cu crearea figurilor teatrale generalizate: măştile. În sfîrşit, această artă ignoră diferenţierea funcţiilor actorului, dorindu-l simultan comedian, acrobat, jongleur, clown, prestidigitator, şansonetist, posesor al unei tehnici universale, fondată pe o măiestrie corporală totală, pe un simţ al ritmului înnăscut şi pe economia mişcărilor, întotdeauna raţionale. Ansamblul acestor particularităţi conduce la un teatru unde arta actorului se manifestă în toată bogăţia sa, o artă pură, independentă de celelalte arte care joacă numai un rol subordonat . . .

În fond teatrul popular este singurul care posedă o veritabilă tradiţie şi orice regizor ce caută să-şi înnoiască stilul prin lecţiile trecutului este inevitabil condus spre studiul metodelor, procedeelor şi stilului acestui teatru . . .

Meyerhold reconstituie tipul sintetic de actor, stăpîn absolut pe « aparatul » său biologic, în desfăşurarea acestor funcţionalităţi multiple.

Actorul burghez al secolului al XIX-lea era în primul rînd « o fiinţă vorbitoare ». Meyerhold îl compară pe drept cuvînt cu un gramofon căruia i se schimbă discul în fiecare zi: astăzi un text de Puşkin, mîine un scriitoraş de mîna a treia: « Oricare ar fi costumele şi perucile pe care le abordează ridicol, actorul nu face decît să vorbească, să vorbească şi să vorbească ».

Actorul lui Meyerhold face altceva, cîntă, dansează, posedă la perfecţie limbajul gesturilor şi un corp superior antrenat, în fine, este acrobat. . . . [Meyerhold] sparge rampa şi decorurile suspendate, azvîrle afară pînzele pictate şi construieşte dispozitive tridimensionale; unicul său ţel este de a pune în lumină dinamismul actorului acţionînd în vederea revelării sensului scenic al piesei.

. . . Meyerhold adoptă [de la circ] numeroase gag-uri acrobatice, palme şi temenele clowneşti . . . În afară de circ, Meyerhold utiliza music-hall-ul cu jazz-ul şi dansurile sale excentrice. Actorul de music-hall posedă calităţi pe care Meyerhold dorea să le transplanteze în teatrul dramatic: precizia, « puritatea » şi virtuozitatea tehnicii, simţul absolut al ritmului, agilitate, spontaneitate, care într-un minim de timp îi permiteau să provoace spectatorului un maximum de senzaţii.

Acestea sînt condiţiile unei adevărate măiestrii, tocmai aceea care lipsea actorilor secolului al XIX-lea, hrăniţi cu teoria « reprezentării » şi a « sentimentelor trăite ». Chemînd actorul să înveţe de la clowni, acrobaţi, prestidigitatori, balerini şi şansonetişti, Meyerhold creează un nou stil de joc: *biomecanica*, stil care apropiind teatrul dramatic de circ şi de music-hall, reînvie actorul complet al marilor epoci teatrale.



https://biblioteca-digitala.ro

IGOR ILINSKI

# MEYERHOLD ȘI CORPUL ÎN MIȘCARE

Meyerhold nu a formulat niciodată metoda sa biomecanică. Observațiile sale referitoare la acest subiect rămăseseră vagi și demonstrau, în primul rînd, un caracter polemic îndreptat împotriva teoriei « sentimentelor trăite ».

Nu mă voi opri deci asupra începuturilor acestei perioade, cînd atribuia biomecanicii o influență educativă în procesul de formare a omului nou pe scenă și în viață. La acea epocă, raționalizarea mișcărilor și a comportamentului fizic era cerută ca o aplicare a teoriei lui Gastev referitoare la organizarea științifică a muncii.

Meyerhold pretindea actorilor, ce îndeplineau pe scenă o sarcină precisă, raționalizarea fiecărei mișcări. El dorea ca gesturile și arcuirile corpurilor lor să ia forma unui desen sigur. Dacă forma e justă, spunea el, fondul, intonațiile și emoțiile, determinate fiind de poziția corpului, vor fi de asemenea juste, cu condiția ca actorul să posede reflexe ușor excitabile, adică să știe să răspundă prin senzație, mișcare și cuvînt, la sarcinile care-i sînt propuse din exterior. Jocul actorului nu este altceva decît coordonarea manifestărilor excitabilității sale. De exemplu, reprezentînd spaima, actorul nu trebuie să înceapă prin a se înspăimînta (prin a « trăi » spaima) și apoi s-o ia la fugă; nu, el trebuie în primul rînd să fugă (reflex) și să nu se înspăimînte decît după aceea, văzîndu-se fugind. În limbajul teatral contemporan asta înseamnă: « Nu trebuie să trăiești spaima, ci s-o exprimi scenic printr-o *acțiune fizică* ».

Mi se pare că aici se operează joncțiunea dintre biomecanica lui Meyerhold și metoda acțiunilor fizice a lui Stanislavski. Fără a fi un partizan



https://biblioteca-digitala.ro

îndîrjit al vreuneia dintre aceste metode, cred că studierea şi cunoaşterea lor practică îmbogăţeşte enorm actorul şi completează echipamentul său tehnic. Acest lucru este adevărat în primul rînd pentru biomecanica generos înţeleasă, aceea pe care o va elabora Meyerhold într-un stadiu ulterior. Odată atenuată ardoarea polemică şi brutalitatea definiţiilor sale de debut, el va căuta să stabilească prin intermediul acestui sistem, legile de deplasare ale actorului în spaţiul scenic, pe calea experienţelor efectuate pe schemele unor exerciţii de antrenament şi procedee de joc. În aceste experienţe, el ţinea cont foarte exact de comportamentul actorului pe scenă, comportament pe care trebuia să-l pună la punct.

Practic, ce înseamnă asta ?

Actorul face exerciţii de biomecanică. Iată cîteva dintre ele : cu ajutorul unui anume procedeu, el apucă trupul partenerului său întins pe jos, şi-l aruncă pe umăr şi îl duce cu sine. Îl lasă să cadă. Azvîrle un disc şi trage cu un arc imaginar. Dă o palmă partenerului său şi primeşte una în schimb (într-o anume manieră). Sare pe pieptul partenerului şi îl primeşte pe acesta pe pieptul său. Sare pe umărul partenerului care începe să alerge purtîndu-l etc. . . Unele exerciţii erau mai simple : să-l apuci de mînă pe partener şi să-i zmuceşti braţul, să-l îmbrînceşti, să-l strîngi de gît etc. . .

Cu toate că la început făceam uneori demonstraţia acestor procedee în timpul reprezentaţiilor, în principiu, nu trebuia să le aducem pe scenă : ele urmau să servească numai la a ne crea gustul pentru mişcarea conştientă pe scenă.

Aceste exerciţii care ţineau de gimnastică, de plastică şi acrobaţie, dezvoltau la elevi orientarea rapidă şi justă ; îi învăţau să-şi calculeze mişcările, să le raţionalizeze şi să le coordoneze cu cele ale partenerilor ; le indicau o serie de procedee care, variate, îi ajutau pe viitorii actori să se mişte mai liber şi cu mai multă expresivitate în spaţiul scenic. Astfel, o persoană care a învăţat un mare număr de paşi de dans, va improviza cu uşurinţă alţii noi pe o muzică oarecare, combinîndu-i la infinit pe cei ştiuţi.

Meyerhold fundamenta biomecanica pe natura *raţională* şi *firească* a mişcărilor. El considera că un studiu mai prelungit al baletului îl marca pe actor, conferindu-i un anumit stil « de balet » [coregrafic]. Se observă o tendinţă similară la acrobaţi sau la sportivi.

Meyerhold dorea ca, liberă de orice obsesie pentru manieră sau stil, biomecanica să nu comporte decît elemente *fireşti* [naturale] şi *raţionale*. Din nefericire, unii « biomecanicieni » prea zeloşi, pentru care aceste exerciţii deveneau un scop în sine, nu puteau evita un soi de manierism.

Meyerhold aprecia mult expresivitatea corpului şi o demonstra pe o păpuşă de bîlci [marionetă]: introducîndu-şi degetele în ea, obţinea cele mai diverse efecte. În ciuda măştii sale încremenite, păpuşa exprima



https://biblioteca-digitala.ro

cînd bucuria — brațele desfăcute —, cînd tristețea — capul plecat — ,sau orgoliul — capul azvîrlit înapoi. Bine mînuită masca poate exprima tot ceea ce exprimă mimica. Gîndiți-vă la măștile din *Cercul de cretă caucazian* al lui Brecht. Meyerhold atribuia o mare importanță corpului expresiv și diferitelor racursiuri pe care acesta le prezenta pe scenă. « Trebuie — spunea el — să-ți cunoști corpul suficient de bine pentru a ști exact cu ce aduce într-o poziție sau alta. »

El numea această facultate a actorului « auto-oglinda ».

Biomecanica permite actorului să-și conducă jocul și să-l coordoneze cu receptivitatea spectatorului și cu partenerii săi, să înțeleagă posibilitățile oferite mișcărilor expresive de jocurile de scenă.

Iată cum își apăra sistemul : « Dacă am luat poza unui om trist, pot începe să resimt tristețea. În calitatea mea de regizor biomecanic, veghez ca actorul să fie sănătos și vesel, ca echilibrul său nervos să nu slăbească. Nu contează faptul că se joacă o piesă tristă, — rămîneți veseli și nu faceți eforturi de concentrare interioară pentru a nu deveni neurastenici. Unii actori practică tot felul de manevre pentru a pătrunde într-o lume a tristeții și asta îi face să devină nervoși. Pe cînd noi, noi spunem : Dacă vă fac să luați o poză tristă, replica voastră va fi și ea la fel . . . »

Dar chiar în aceeași discuție Meyerhold spunea că actorul mai întîi *gîndește*. Gîndirea este aceea care îl face să ia o poză tristă, și numai ulterior această poză îl va determina să devină trist; gîndirea îl va constrînge să fugă și din această cursă va lua naștere spaima.

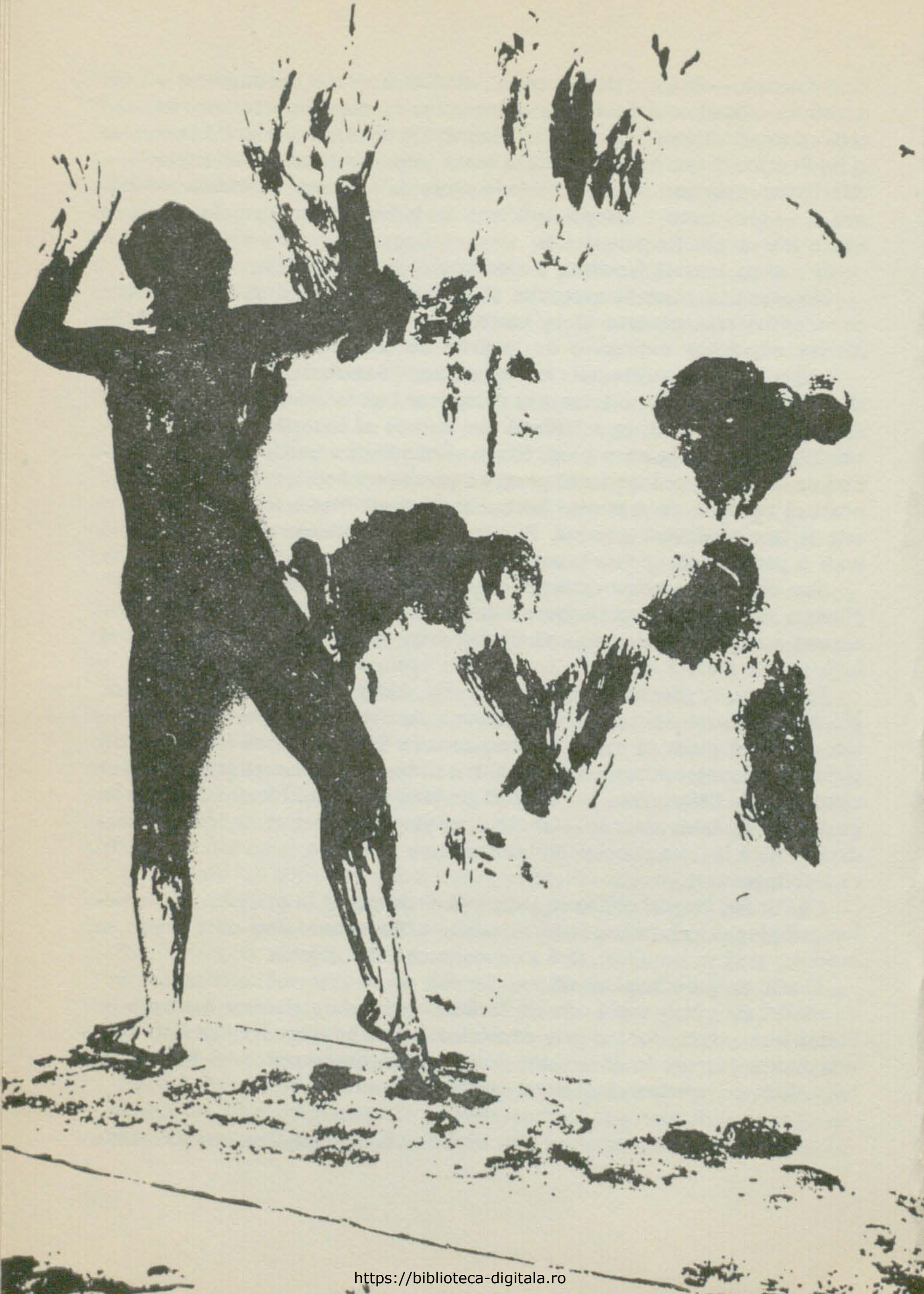
Faptul că, în procesul creator al jocului, Meyerhold atribuie primul loc gîndirii, determină importanța actorului ca element al spectacolului. S-a lansat adesea ideea că Meyerhold nu avea ce face cu actorii independenți și dotați, deoarece actorul nu era pentru el decît o marionetă sau un robot condamnat la îndatorirea pur formală pe care i-o fixase. Nu sînt decît vorbe goale. În realitate, actorul — al cărui rol nu l-a contestat în fond niciodată — nu a încetat să ocupe în teatrul său « de regizor » un loc din ce în ce mai important.

Mai tîrziu, Meyerhold se va arăta mai circumspect în privința problemelor psihologiei creației. « Sistemul » său « biomecanic » va continua să se modifice și să se amplifice, fără a deveni nicicînd o dogmă.

Oricît de paradoxal ar părea, devenit acum actor al unui teatru atît de realist ca « Maly » și unde am întîlnit « metoda acțiunilor fizice » a lui Stanislavski, dacă arunc o privire asupra drumului parcurs, accept mult mai multe lucruri în interiorul « sistemului biomecanic » al lui Meyerhold decît pe vremea cînd eram un actor meyerholdist.

**În românește de LIANA PLEȘA**

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

ANTONIN ARTAUD

# DINCOLO DE CUVÎNT

Teatrul balinez ne-a revelat o idee fizică a teatrului și nu una verbală, acea idee prin care teatrul e conținut în limitele a tot ceea ce se poate petrece pe scenă independent de textul scris, spre deosebire de teatrul așa cum îl înțelegem noi în Occident, legat în parte de text și limitat prin el. Pentru noi, în teatru, CUVÎNTUL e totul și în afara lui nu există nici o posibilitate; teatrul este o ramură a literaturii, un fel de varietate a limbajului, și dacă noi admitem o diferență între textul spus pe scenă și textul citit, dacă noi restrîngem teatrul la ceea ce apare între replici, nu ajungem să separăm totuși teatrul de ideea montării unui text.

Această idee a supremației cuvîntului în teatru este atît de înrădăcinată în noi și teatrul într-atît ne apare ca simplu reflex material al textului, încît tot ceea ce depășește textul, nu este conținut în limitele sale și strict condiționat de el, apare ca făcînd parte din domeniul regiei înțeleasă ca ceva inferior în raport cu textul.

Dată fiind această aservire a teatrului în fața cuvîntului ne putem întreba dacă teatrul nu ar poseda prin miracol limbajul său propriu, dacă ar fi absolut himeric să-l considerăm ca o artă autonomă și independentă, la fel ca muzica, pictura, dansul etc. etc.

În orice caz se descoperă că dacă acest limbaj există, el se confundă negreșit cu regia considerată:

1. Ca materializarea vizuală și plastică a cuvîntului.

◀ Elaborarea unei antropometrii de Yves Klein



https://biblioteca-digitala.ro

2. Ca limbajul a tot ceea ce se poate spune şi semnifica pe scenă, independent de cuvînt, a tot ceea ce îşi găseşte expresia în spaţiu sau care poate fi obţinut sau dezagregat prin el.

Urmează să ştim dacă acest limbaj al regiei înţeles ca limbaj teatral pur este capabil să atingă acelaşi obiect interior ca şi cuvîntul, dacă din punct de vedere spiritual şi teatral poate pretinde aceeaşi eficacitate intelectuală ca şi limbajul articulat. Cu alţi termeni, se poate întreba dacă el reuşeşte nu doar să precizeze gîndurile, ci să facă *să gîndeşti*, dacă poate conduce spiritul la atitudini profunde şi eficace din punctul său de vedere.

Într-un cuvînt, se pune problema eficacităţii intelectuale a unui limbaj care n-ar folosi decît formele, zgomotul sau gestul, se pune problema eficacităţii intelectuale a artei.

Dacă ajungem să nu atribuim artei decît o valoare de agrement şi de relaxare menţinînd-o într-o utilizare pur formală a formelor, în armonia anumitor raporturi exterioare, aceasta nu priveşte cu nimic valoarea sa profund expresivă ; dar infirmitatea spirituală a Occidentului provine din faptul că este prin excelenţă locul în care s-a putut confunda arta cu estetismul, cu credinţa că ar putea fi o pictură care nu ar servi decît pictatului, un dans care nu ar fi decît plastică, ca şi cum s-ar fi vrut separarea formelor artei, ruperea legăturilor cu toate atitudinile la care s-ar putea ajunge prin confruntarea cu absolutul.

A face aceasta, a lega teatrul de posibilităţile de expresie prin forme şi prin tot ceea ce este gest, zgomot, culoare, plastică, înseamnă a-l reîntoarce la destinaţia sa primitivă, a-l repune în dimensiunea sa religioasă şi metafizică, a-l reconcilia cu universul.

Dar, se va spune, cuvintele au facultăţi metafizice. Nu e interzis să concepi cuvîntul ca gest pe plan universal şi de altfel pe acest plan capătă el cea mai mare putere, ca o forţă de disociere a aparenţelor materiale, a tuturor stărilor în care spiritul a îngheţat şi are tendinţa să se odihnească. E uşor să se răspundă că nu în acest sens metafizic foloseşte cuvîntul teatrul occidental, că el îl foloseşte nu ca o forţă activă care distruge aparenţele şi care urcă iarăşi pînă la spirit, ci dimpotrivă ca o treaptă încheiată a gîndirii care se epuizează exteriorizîndu-se.

Cuvîntul nu a folosit niciodată în teatrul occidental decît pentru a exprima conflicte psihologice proprii omului şi situaţiei sale în actualitatea cotidiană a vieţii. Cuvîntul articulat se justifică prin conflictele sale, dar fie că ele rămîn în domeniul psihologic sau fie că îl abandonează pentru a reveni la cel social, drama îşi va păstra mereu un interes moral prin felul în care conflictele sale vor ataca şi dezagrega caracterele. Întotdeauna va exista un domeniu în care intervenţiile verbale vor avea



https://biblioteca-digitala.ro

cea mai mare importanţă. Dar aceste conflicte morale, prin chiar natura lor, n-au deloc nevoie de scenă pentru a se rezolva. A face să domine pe scenă limbajul articulat sau exprimarea prin cuvinte în defavoarea expresiei obiective a gesturilor şi a tot ce tulbură spiritul prin intermediul simţurilor în spaţiu, înseamnă a întoarce spatele necesităţilor fizice ale scenei şi a te revolta contra posibilităţilor sale.

Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic şi fizic, trebuie s-o spunem. Şi nu e vorba de a şti dacă limbajul fizic al teatrului este capabil să ajungă la aceleaşi observaţii psihologice ca limbajul cuvintelor, dacă poate exprima sentimente şi pasiuni la fel de bine ca şi cuvintele, ci dacă nu există în domeniul gîndirii şi al inteligenţei atitudini pe care cuvintele sînt incapabile să le reţină şi la care gesturile şi tot ce ţine de limbajul în spaţiu ajung cu mai multă precizie decît ele.

Înainte de a da un exemplu privind relaţiile lumii fizice cu stările profunde ale gîndirii ni se va permite să ne cităm pe noi înşine: « Orice adevărat sentiment este în realitate intraductibil. A-l exprima înseamnă a-l trăda. Dar a-l traduce înseamnă a-l *disimula*. Adevărata expresie ascunde ceea ce manifestă. Ea opune spiritul vidului real al naturii creînd printr-o reacţie un fel de plin în gîndire. Sau, dacă vreţi, în raport cu manifestarea-iluzie a naturii ea creează un fel de vid în gîndire. Orice sentiment provoacă în noi ideea vidului. Şi limbajul clar ce împiedică acest vid, împiedică de asemeni poezia să apară în gîndire. De aceea o imagine, o alegorie, o figură care maschează ceea ce ar vrea să reveleze au pentru spirit o mai mare semnificaţie decît clarităţile obţinute prin analizele cuvîntului.

« Astfel adevărata frumuseţe niciodată nu ne şochează direct. » Un soare apunînd este frumos prin tot ceea ce ne face să pierdem. . .

Nu e vorba să suprimăm cuvîntul în teatru, ci de a-l face să-şi schimbe destinaţia şi mai ales de a-i reduce importanţa, de a-l considera ca altceva decît un mijloc de a conduce caracterele umane către ţelurile lor exterioare pentru că la teatru niciodată nu e vorba de altceva decît de modul în care sentimentele şi pasiunile se opun unele altora iar în viaţă un om celuilalt om.

A schimba destinaţia cuvîntului în teatru înseamnă a-l folosi într-un mod concret şi spaţial în aşa fel încît să se coreleze cu tot ceea ce teatrul conţine spaţial sau semnificativ în domeniul concretului; a-l mînui ca un obiect solid care tulbură lucrurile, la început în aer, apoi într-un domeniu infinit mai misterios şi mai secret, dar care el însuşi îi admite întinderea. Acest domeniu secret dar întins nu va fi greu să-l identificăm cu acela al anarhiei formale pe de o parte dar şi cu acela al continuei creaţii formale pe de altă parte.



https://biblioteca-digitala.ro

Această identificare a obiectului teatrului cu toate posibilităţile manifestării formale şi extinse naşte ideea unei anumite poezii în spaţiu ce se confundă cu vrăjitoria.

În teatrul oriental cu tendinţe metafizice opus teatrului occidental cu tendinţe psihologice asistăm la o stăpînire prin forme a sensurilor şi a semnificaţiilor lor pe toate planurile posibile ; sau dacă vreţi, consecinţele lor vibratorii nu sînt urmărite pe un singur plan, ci, în acelaşi timp pe toate planurile spiritului.

Prin această multiplicitate a aspectelor sub care le putem examina tulbură şi farmecă ele fiind o excitaţie continuă pentru spirit. La aceasta se ajunge pentru că teatrul oriental nu priveşte aspectele exterioare ale lucrurilor pe un singur plan, pentru că nu se împiedică de un obstacol simplu şi nici de întîlnirea solidă a acestor aspecte cu simţurile, pentru că nu încetează să examineze stadiul posibilităţii mentale din care au ieşit, participă la poezia intensă a naturii şi păstrează relaţiile sale magice cu toate treptele obiective ale magnetismului universal.

Sub acest unghi al utilizării magice şi al vrăjitoriei trebuie înţeleasă regia, nu ca reflexul unui text scris şi a proiecţiei de dubluri fizice care se degajă din scris, ci ca proiectare arzîndă a tot ceea ce poate fi extras din consecinţele obiective ale unui gest, ale unui cuvînt, ale unui sunet, ale unei muzici şi ale combinaţiilor dintre ele. Această proiectare activă nu se poate face decît pe scenă, consecinţele sale găsindu-se în faţa scenei sau pe scenă, iar autorul care nu foloseşte decît cuvinte scrise nu are ce căuta şi trebuie să lase locului specialiştilor acestei vrăjitorii obiective şi animate.

**În româneşte de G. B**

https://biblioteca-digitala.ro

ANTONIN ARTAUD

# TEATRUL BALINEZ

Primul spectacol al teatrului balinez care ţine de dans, de cînt, de pantomimă, de muzică, — şi atît de puţin de teatrul psihologic aşa cum îl înţelegem aici în Europa — readuce teatrul la planul său de creaţie autonomă şi pură, sub semnul halucinaţiei şi al spaimei.

Este deosebit de important ca prima din micile piese care compun acest spectacol, prezentînd dojenile aduse de un tată fiicei sale răzvrătite împotriva tradiţiilor, să înceapă prin intrarea în scenă a unor fantome, sau, dacă vreţi, ca personajele—femei şi bărbaţi — ce vor dezvolta un subiect dramatic dar familiar, să ne apară mai întîi în stadiul spectral, văzute sub semnul halucinaţiei care este specificul oricărui personaj teatral, înainte de a permite situaţiilor acestui tip de scheci simbolic să evolueze. Aici, de altfel, situaţiile nu sînt decît un pretext. Drama nu evoluează între sentimente ci între stări de spirit, ele însele împietrite şi reduse la gesturi, — scheme. În fond, balinezii realizează, cu cea mai mare rigurozitate, ideea teatrului pur, unde totul, concepţie şi realizare, nu valorează, nu are existenţă, decît prin gradul său de obiectivare *pe scenă*. Ei demonstrează cu succes preponderenţa absolută a regizorului, a cărui putere de creaţie *elimină cuvintele*. Temele sînt vagi, obiectele extrem de generale. Numai forfota complicată a tuturor artificiilor scenice, care impun spiritului nostru ideea unei metafizici ivită dintr-o nouă folosire a gestului şi a vocii, le dă viaţă.



https://biblioteca-digitala.ro

Ceea ce este într-adevăr straniu în toate aceste gesturi, în aceste atitudini aspre şi brutal tăiate, în aceste modulaţii sincopate din fundul gîtului, în aceste fraze muzicale scurte, în aceste zboruri de elitre, în acest freamăt de crengi, în aceste sunete de lăzi goale, în acest scrîşnet de automate, în aceste dansuri de manechine însufleţite, este că, prin labirintul lor de gesturi, de atitudini, de ţipete aruncate în aer, printre dezvoltări şi curbe care nu lasă neutilizată nici o porţiune din spaţiul scenic se degajă sensul unui nou limbaj fizic bazat pe semne şi nu pe cuvinte. Aceşti actori, cu costumele lor geometrice, par hieroglife însufleţite. Şi aceasta nu numai în ceea ce priveşte forma costumelor lor care, deplasînd axa staturii umane, creează pe lîngă veşmintele acestor războinici, în stare de transă şi de război perpetuu, felurite veşminte simbolice, veşminte secunde, care nu inspiră vreo idee intelectuală şi nu se unesc prin toate întretăierile liniilor lor cu toate întretăierile perspectivelor aeriene. Aceste semne spirituale au un sens precis, care nu ne mai impresionează decît intuitiv, dar cu destulă violenţă pentru a face inutilă orice traducere într-un limbaj logic şi discursiv. Şi, pentru amatorii de realism cu orice preţ, care s-ar sătura de aceste aluzii permanente, făcute atitudinilor secrete şi deviate de la judecată, rămîne jocul eminamente realist al *dublului* pe care îl tulbură apariţiile din lumea cealaltă. Aceste tremurături, aceste scheunături puerile, acest călcîi care izbeşte pămîntul în cadenţă după chiar automatismul inconştienţei dezlănţuite, acest dublu care, la un moment dat se ascunde după propria sa realitate, iată o descriere a spaimei valabilă pentru toate latitudinile şi care arată că, tot atît de bine în lumea umană ca şi în cea supraumană, orientalii pot să ne cedeze întîietatea în materie de realitate.

Balinezii, care au gesturi şi o varietate de mimici pentru toate circumstanţele vieţii, redau convenţiei teatrale semnificaţia ei superioară; ei ne demonstrează eficacitatea, valoarea cu adevărat eficientă a unui număr de convenţii bine învăţate şi mai ales magistral aplicate. Una din cauzele bucuriei noastre în faţa acestui spectacol constă tocmai în utilizarea, de către actori, a unei cantităţi precise de gesturi sigure, de mimici resimţite ca venind exact la momentul potrivit; dar, mai ales, constă în deghizarea spirituală, în studiul profund şi nuanţat care a vegheat la elaborarea acestor jocuri de expresii, a acestor semne eficace, a căror eficienţă se pare că nu a fost epuizată de scurgerea mileniilor. Aceste rostogoliri mecanice ale ochilor, aceste strîmbături ale buzelor, acest dozaj al crispaţiilor musculare, cu efecte metodic calculate şi care suprimă posibilitatea oricărei reluări în improvizarea spontană, aceste capete în mişcare orizontală şi care par să se rostogolească de pe un umăr pe celălalt ca şi cum s-ar incastra în glisiere, toate acestea, care răspund



https://biblioteca-digitala.ro

unor necesităţi psihologice imediate, răspund apoi unui mod de arhitectură spirituală, alcătuită din gesturi şi mimici, dar şi din capacitatea evocatoare a unui ritm, din calitatea muzicală a unei mişcări fizice, din acordul paralel şi admirabil îmbinat al unui ton. Că toate acestea şochează spiritul nostru european al libertăţii scenice şi al inspiraţiei spontane, e foarte posibil, dar să nu se spună că această matematică e creatoare de uscăciune şi nici de uniformitate. E o minune că din acest spectacol reglat cu o minuţiozitate şi o conştiinţă extraordinară se degajă senzaţia de bogăţie, de fantezie şi de prodigalitate. Şi corespondenţele cele mai imperioase izbucnesc necontenit, de la văz la auz, de la inteligenţă la afectivitate, de la gestul unui personaj la evocarea mişcărilor unei plante, peste strigătul unui instrument. Suspinele unui instrument de suflat prelungesc în aşa fel vibraţiile coardelor vocale, în sensul identităţii, încît nu se mai ştie dacă este chiar vocea care se prelungeşte sau semnificaţia care încă de la origini a absorbit vocea. Un joc de îmbinări: unghiul muzical pe care îl face braţul cu antebraţul, un picior care cade, un genunchi care se arcuieşte, degete care par să se desprindă de mînă, toate acestea sînt pentru noi ca un continuu joc de oglinzi unde membrele omeneşti par să-şi trimită ecouri, muzici, unde notele orchestrei, sonurile instrumentelor de suflat evocă ideea unei colivii ai cărei actori ar fi chiar sclipirea. Teatrul nostru, care n-a avut niciodată ideea acestei metafizici a gesturilor, care n-a ştiut niciodată să folosească muzica în scopuri dramatice atît de imediate şi concrete, teatrul nostru pur verbal care ignoră tot ceea ce dă naştere teatrului, adică ceea ce pluteşte în aerul scenei, care se măsoară şi se circumscrie din atmosferă, care are o densitate în spaţiu: gesturi, forme, culori, vibraţii, atitudini, ţipete; teatrul nostru, zic, ar fi putut, luînd în consideraţie ceea ce nu se măsoară, şi ţine de puterea de sugestie a spiritului, să primească de la teatrul balinez o lecţie de spiritualitate. Acest teatru popular pur şi laic ne dă o idee extraordinară despre nivelul intelectual al unui popor care are ca temei al sărbătorilor sale public-naţionale luptele unui suflet pradă stafiilor şi fantomelor din lumea cealaltă. Căci, în definitiv, despre o luptă pur interioară este vorba în ultima parte a spectacolului. Şi, în treacăt, se poate remarca gradul de somptuozitate teatrală pe care balinezii au fost capabili să i-l dea. Simţul necesităţilor plastice ale scenei care apare aici nu este egalat de cunoaşterea fricii fizice şi a mijloacelor de a o dezlănţui. Şi există în înfăţişarea într-adevăr înspăimîntătoare a diavolului lor (probabil tibetan), o asemănare izbitoare cu înfăţişarea unei marionete din amintirea noastră, cu mîinile umflate de gelatină albă, cu unghiile din frunziş verde şi care era cea mai frumoasă podoabă a uneia dintre primele piese jucate de Teatrul Alfred Jarry.



https://biblioteca-digitala.ro

Acest spectacol nu poate fi abordat direct; el ne copleşeşte cu o supraabundenţă de impresii, unele mai bogate decît altele, dar într-un limbaj a cărui cheie se pare că nu o mai avem; şi acest soi de iritare, creat de imposibilitatea regăsirii firului, neputinţa de a apropia de ureche instrumentul pentru a auzi mai bine, este, la autorul acestui spectacol, un farmec în plus. Prin limbaj nu înţeleg idiomul de la început, insesizabil, ci tocmai acest fel de limbaj teatral; exterior oricărei *limbi vorbite*, şi unde se pare că se regăseşte o imensă experienţă scenică, alături de care realizările noastre, exclusiv dialogate, produc impresia de bîlbîială.

Ceea ce este mai impresionant în acest spectacol — aşa de bine făcut pentru a deruta concepţiile noastre occidentale despre teatru, căruia mulţi îi vor tăgădui orice calitate teatrală, în timp ce ea este cea mai frumoasă manifestare a teatrului pur ce ne-a fost dat s-o vedem aici — deci, ceea ce este impresionant şi deconcertant pentru noi, europenii, este admirabila intelectualitate pe care o simţim pulsînd peste tot în urzeala strînsă şi subtilă a gesturilor, în modulaţiile infinit de variate ale vocii, în această ploaie sonoră, ca o imensă pădure care se scurge şi se scutură în ornamentul sonor înlănţuit şi el de mişcare. De la un gest la un strigăt, sau la alt sunet, nu există trecere: totul e în corespondenţă prin bizare canale săpate chiar în spirit.

Există aici o mulţime de gesturi rituale, a căror cheie nu o avem, dar care par să se supună unor determinaţii muzicale, extrem de precise, cu un adaos, care nu aparţine în general muzicii şi care pare destinat să învăluie gîndirea, să o prigonească, să o conducă într-o reţea inextricabilă şi sigură. Într-adevăr, totul în acest teatru este calculat cu o admirabilă şi matematică minuţie. Nimic nu e lăsat la întîmplare sau iniţiativei personale. E un fel de dans superior, unde dansatorii ar fi înainte de toate actori.

Îi vedem în fiecare clipă operînd un fel de restabilire cu paşi număraţi. În timp ce îi credem pierduţi în mijlocul unui labirint foarte încurcat de măsuri, îi simţim gata să se risipească în confuzie, au un fel al lor de a restabili echilibrul, o interferenţă specială a corpului — picioare strîmbe — care dă îndeajuns impresia unei cîrpe prea îmbibate şi care va fi stoarsă proporţional; şi după trei paşi finali, care îi aduc întotdeauna inevitabil către mijlocul scenei, iată că ritmul şovăielnic se sfîrşeşte, că măsura se limpezeşte.

Totul la ei este astfel uniform, impersonal; nici un joc de muşchi, nici o rostogolire de ochi care să nu pară a ţine de un fel de matematică chibzuită, care duce totul şi prin care totul trece. Şi curios este că în această depersonalizare sistematică, în aceste jocuri de fizionomii pur musculare, întipărite pe feţe ca nişte măşti, totul oferă şi produce efectul maxim.



https://biblioteca-digitala.ro

Un fel de groază ne cuprinde privind aceste ființe mecanizate, cărora nici bucuriile nici durerile nu par să le aparțină, ci par să se supună unor ritualuri resimțite ca fiind dictate de niște inteligențe superioare. În cele din urmă, această impresie de Viață superioară și dictată, ne frapează cel mai mult în acest spectacol, asemănător unui ritual pe care l-am profana. Are solemnitatea unui ritual sacru ; hieratismul costumelor parcă dă fiecărui actor contururi duble, umbre duble ; și, încorsetat în acest costum, artistul pare să nu mai fie decît propria-i efigie. Se distinge apoi ritmul larg, sfărîmat, al muzicii, — o muzică extrem de apăsată, de ezitantă și fragilă, unde ai zice că se sparg metalele cele mai prețioase, unde se dezlănțuie, ca în stadiul natural, izvoare, trepte, șiruri lungi de insecte peste plante, unde s-ar crede că se poate vedea captat însuși zgomotul luminii, unde zgomotele singurătății dense par să se reducă la zboruri de cristale etc.

De altfel, toate aceste zgomote sînt legate de mișcare, sînt asemeni desăvîrșirii naturale a gesturilor avînd aceeași calitate ca și ele ; și aceasta cu un asemenea simț al analogiei muzicale, încît în cele din urmă, spiritul se trezește constrîns să confunde, să atribuie gesticulației articulate a artiștilor proprietățile sonore ale orchestrei și invers.

O impresie de sălbăticie, de dumnezeire, de revelație miraculoasă se mai degajă și din rafinata frumusețe a coafurilor feminine; acest șir de cercuri luminoase, etajate, făcute din îmbinări de pene sau de perle multicolore este de un colorit atît de încîntător, încît înmănunchierea lor are tocmai aerul *revelat*, iar oasele lor de pește, care tremură ritmic, răspund *în spirit*, se pare, tremurăturilor corpului. Mai sînt celelalte coafuri, cu aspect sacerdotal, în formă de tiare, cu egrete de flori țepene așezate deasupra, ale căror culori se opun două cîte două și se armonizează straniu.

Această totalitate tumultuoasă, plină de izbucniri, de subterfugii, de canale, de șerpuiri în toate sensurile percepției interne și externe, face din teatru o idee suverană, aceea care ne apare conservată peste secole, pentru a ne învăța ceea ce teatrul nu ar fi trebuit să înceteze niciodată să fie. Și această impresie se dublează prin faptul că spectacolul — acolo popular, se pare, și profan—este ca și pîinea cea de toate zilele a senzațiilor artistice ale acelor oameni. Lăsînd de o parte prodigioasa matematică a acestui spectacol, ceea ce surprinde și miră cel mai mult este acea *latură revelatoare a materiei* care pare deodată să se disperseze în semne, pentru a ne învăța identitatea metafizică a concretului și a abstractului prin *gesturi făcute să dureze*. Căci latura realistă o regăsim la noi dar aici e ridicată la puterea *n* și definitiv stilizată.



https://biblioteca-digitala.ro

. . . În acest teatru, orice creaţie vine dinspre scenă, îşi găseşte traducerea şi chiar originile într-un impuls psihic secret care este Verbul dinaintea cuvintelor.

. . . Este un teatru care înlătură autorul în folosul celui pe care, în jargonul occidental al teatrului, l-am numi regizor, dar acesta devine un fel de ordonator magic, un maestru de ceremonii sacre. Şi materia cu care lucrează, temele pe care le însufleţeşte, nu ţin de el ci de zei. Ele vin, se pare, din joncţiunile primitive ale Naturii pe care un Spirit dublu le-a favorizat.

Ceea ce îl mişcă este ceea ce se MANIFESTĂ.

Este un fel de Fizică primară, de unde spiritul nu s-a desprins niciodată.

. . . Există într-un spectacol ca cel al teatrului balinez ceva care înlătură divertismentul, partea de joc artificial, inutil, jocul de o singură seară fiind caracteristica teatrului nostru. Creaţiile sale sînt croite în plină substanţă, în plină viaţă, în plină realitate. Găsim în ele ceva din ceremonia unui rit religios, în sensul că ele înlătură din mintea celui care le priveşte orice idee de simulare, de imitaţie derizorie a realităţii. Această gesticulaţie încărcată la care asistăm are un scop, un scop imediat spre care tinde prin căi eficace ale căror rezultate le simţim, noi înşine, neîntîrziat. Gîndurile pe care le vizează, stările de spirit pe care încearcă să le creeze, soluţiile mistice pe care le propune sînt impresionante, elevate, atinse fără întîrzieri sau ocolişuri. Toate acestea par un exorcism întreprins ca să ne PURIFICE de demonii din noi.

. . . Există aici un freamăt grav al manifestărilor instinctuale dar aduse la un punct de transparenţă, de inteligenţă şi ductilitate încît ele par să ne facă să realizăm fizic cîteva dintre cele mai ascunse percepţii ale spiritului.

Temele propuse pornesc, se poate spune, dinspre scenă. Acolo ele se manifestă într-un asemenea grad de materializare obiectivă, încît nu ar putea fi imaginate, decît cu riscul de a le distruge, în afara acestui spaţiu dens, a acestui glob închis şi limitat care este scena. Acest spectacol ne oferă un minunat ansamblu de imagini scenice pure, pentru înţelegerea cărora pare a se fi inventat un limbaj cu totul nou : actorii cu costumele lor compun adevărate hieroglife care trăiesc şi se mişcă. Iar peste aceste hieroglife cu trei dimensiuni se brodează, în continuare, un oarecare număr de gesturi misterioase care corespund nu se ştie cărei realităţi fabuloase şi obscure, a cărei cunoaştere noi, oameni ai Occidentului, am pierdut-o de mult. Este ceva asemănător participării spirituale la un act magic în această intensă eliberare de semne, mai întîi reţinute şi apoi aruncate, dintr-odată, în aer.



https://biblioteca-digitala.ro

Un clocot haotic, bogat în repere, deşi pentru moment straniu ordonat, izbucneşte în această efervescenţă de ritmuri punctate, unde registrul grav de orgă persistă şi intervine ca o tăcere bine calculată.

Această idee de teatru pur care se regăseşte la noi numai teoretic, fără ca nimeni să fi fost vreodată tentat să-i dea realitate, teatrul balinez ne-o propune printr-o creaţie uluitoare, în sensul că ea suprimă orice posibilitate de a recurge la cuvinte în abordarea temelor celor mai abstracte; se inventează astfel un limbaj al gesturilor menite să evolueze în spaţiul scenic şi care nu au nici un sens în afara lui. Spaţiul scenic este folosit în toate dimensiunile şi, s-ar putea spune, în toate privinţele posibile. Pentru că, pe lîngă un ascuţit simţ al frumuseţii plastice, aceste gesturi au întotdeauna ca finalitate elucidarea unei stări sau a unei probleme spirituale. Cel puţin aşa ne apar ele.

Niciun punct din spaţiu şi în acelaşi timp nicio sugestie posibilă nu se pierde. Şi e un sens aproape filosofic în posibilităţile naturii de a se arunca dintr-odată în haos.

. . . Se simte în teatrul balinez o stare dinainte de limbaj, care poate să-şi aleagă un limbaj al său: muzică, gesturi, mişcări, cuvinte.

Evident că această latură a teatrului pur, această fizică a gestului absolut care este ideea însăşi şi care obligă concepţiile spiritului să treacă — pentru a fi percepute — prin labirinturile şi strîmtorile fibroase ale materiei, ne sugerează o imagine nouă a ceea ce aparţine în mod funciar domeniului formelor şi materiei manifeste. Cei ce ajung să atribuie un sens mistic formei banale a unui costum, şi, nemulţumiţi de a pune alături de om « Dublul » său, atribuie fiecărui om îmbrăcat dublul veşmintelor sale, cei ce străpung aceste veşminte iluzorii, aceste veşminte secundare, cu o sabie ce le dă alura de mari fluturi străpunşi în aer, aceşti oameni au, mult mai mult decît noi, simţul înnăscut al simbolismului absolut şi magic al naturii, şi ne dau o lecţie pe care, cu siguranţă, specialiştii teatrului nostru nu vor fi capabili să o înţeleagă.

. . . Acest spaţiu de atmosferă intelectuală, acest joc psihic, această tăcere pietrificată a gîndurilor care există între elementele unei fraze scrise este trasată aici în atmosfera scenică, între elementele, aerul şi perspectivele unui oarecare număr de strigăte, de culori şi de mişcări.

. . . În realizările teatrului balinez s-ar părea că ideea s-a izbit întîi de gesturi, a păşit în mijlocul unei întregi fermentaţii de imagini vizuale sau sonore, gîndite în stadiul pur. Ca să fiu mai limpede, cred că trebuie să fi existat ceva asemănător stării muzicale la originea acestei regii în care, tot ceea ce ţine de concepţia spiritului nu este decît un pretext, o virtualitate al cărei dublu a produs această densă poezie scenică, acest limbaj spaţial şi colorat.



https://biblioteca-digitala.ro

Acest perpetuu joc de oglinzi, care trimite de la o culoare la un gest şi de la un strigăt la o mişcare, ne conduce fără încetare pe cărări abrupte şi aspre pentru spirit, ne cufundă în această stare de incertitudine şi neliniște inefabilă care este proprie poeziei. Din aceste jocuri stranii de mîini care zboară ca nişte insecte în amurgul verde se degajă un soi de obsesie oribilă, a unei nesfîrşite obstinări mentale, ca aceea a unui spirit preocupat necontenit să pună capăt labirintului din subconştientul său. De altfel, acest teatru ne materializează şi punctează cu semne concrete mult mai puţine lucruri care ţin de sentiment, decît cele ce se referă la inteligenţă. Şi, deci, sîntem introduşi pe cale intelectuală în recucerirea acestor semne. Din acest punct de vedere, gestul dansatorului principal care îşi atinge întotdeauna acelaşi punct al capului, ca şi cînd ar vrea să găsească locul şi pulsul cine ştie cărui ochi central, ovoid al intelecţiei, este absolut semnificativ.

. . . Ceea ce este la început o aluzie colorată la impresiile fizice ale naturii, este reluat pe planul sunetelor, şi sunetul nu este, el însuşi, decît reprezentarea nostalgică a altceva, a unui fel de stare magică în care senzaţiile au devenit atît de subtile încît sînt vrednice de cunoscut pe cale spirituală. Şi chiar armoniile imitative, zgomotul şarpelui cu clopoţei, pocnetul iscat de carapacele insectelor evocă luminişul unui peisaj fremătător, gata să se arunce în haos. Şi aceşti actori îmbrăcaţi în veşminte strălucitoare, pe sub care, trupurile lor par învelite în scutece. E ceva ombilical, larvar, în evoluţia lor. Şi trebuie remarcat în acelaşi timp aspectul hieroglific al costumelor, ale căror linii orizontale depăşesc în toate direcţiile corpul. Sînt ca nişte insecte uriaşe, pline de linii şi de segmente, făcute să le lege de cine ştie ce perspectivă a naturii, căreia ei nu pot să-i apară decît ca o geometrie detaşată. Aceste costume care îşi vîntură rostogolirile abstracte cînd merg, şi straniile lor încrucişări de picioare !

Fiecare mişcare a lor trasează o linie în spaţiu, desăvîrşeşte nu se ştie ce figură riguroasă, cu un ermetism foarte calculat şi, în această figură, un gest neprevăzut al mîinii pune un punct.

Şi aceste rochii avînd curburile mai sus de şolduri şi care le ţin suspendate parcă în aer, ca şi cum ar fi înfipte pe fundalul scenei şi prelungind fiecare salt într-un zbor.

Aceste strigăte intestine, aceşti ochi care se rotesc, această abstracţie continuă, aceste zgomote de crengi, aceste zgomote de tăieri şi rostogoliri de copaci, toate acestea în spaţiul imens de sunete răspîndite şi revărsate de mai multe surse, toate acestea contribuie la trezirea în spiritul nostru, la cristalizarea unei concepţii noi şi aş spune concrete a abstractului. Trebuie observat că această abstracţie care porneşte dintr-un fermecător edificiu scenic, pentru a se întoarce la gîndire — atunci cînd



https://biblioteca-digitala.ro

întîlnește în zbor impresii din universul natural — le percepe întotdeauna în asemenea măsură încît ele își revelă asemănarea moleculară; cu alte cuvinte, un singur gest ne mai desparte de haos.

. . . Ultima parte a spectacolului este față de tot ceea ce macină, de tot ce e murdar, brutal și infamant pe scenele noastre europene, de un anacronism adorabil. Și nu știu dacă mai este există teatru care să încheie astfel, *în mod atît de firesc* agonia unui suflet pradă fantomelor și Lumii de dincolo.

. . . Actorii dansează. Și acești metafizicieni ai dezordinii naturale care ne restituie fiecare atom al sunetului, de parcă fiecare percepție fragmentară ar fi gata să se întoarcă la sursa care a produs-o, au știut să creeze, între mișcare și sunet, îmbinări atît de perfecte, încît aceste zgomote de arbori scorburoși, de lăzi goale, de instrumente vide, par să fie dansatorii înșiși, cu coatele goale, care le execută din membrele lor de lemn găunos.

Ne aflăm aici, dintr-o dată, în plină luptă metafizică, și aspectul rigid al corpului în transă, înțepenit de refluxul forțelor cosmice care îl asediază este admirabil tradus de acest dans frenetic și în același timp plin de sincope și unghiuri, unde se poate simți, brusc, căderea spiritului la momentul oportun.

S-ar zice că sînt valuri de materie, încovoindu-și precipitat crestele, unele peste altele, și adunîndu-se din toate părțile orizontului pentru ca să se insereze într-o porțiune infimă de freamăt, de transă și să acopere vidul fricii.

. . . Există un absolut în aceste perspective construite, o modalitate a adevăratului absolut fizic, pe care numai orientalii pot fi capabili să o viseze. În elevația și îndrăzneala calculată a scopurilor lor, mult mai mult decît în perfecțiunea stranie a realizării spectacolului, constă diferența de concepere a teatrului, dintre ei și noi, europenii.

Prejudecăți legate de repartiția și de compartimentarea genurilor pot să ne facă să nu vedem decît niște dansatori în magnificii artiști ai teatrului balinez, dansatori destinați să figureze cine știe ce Mituri înalte, a căror elevație face ca nivelul teatrului nostru occidental modern să pară de o grosolănie și de o puerilitate nespusă. Adevărul este că teatrul balinez ne propune și ne aduce la un nivel foarte ridicat teme de teatru pur cărora realizarea scenică le conferă un echilibru dens, o gravitație în întregime materializată.

. . . Toate acestea se scaldă într-o intoxicație profundă care ne restituie elementele însele ale extazului iar în extaz regăsim clocotul sec și strivirea minerală a plantelor, a vestigiilor, a ruinelor de arbori luminate sub frontoanele lor.



https://biblioteca-digitala.ro

Toată bestialitatea, animalitatea este redusă la gestul ei primar: zgomotele pămîntului care se cutremură, înghețul copacilor, căscatul animalelor.

Picioarele dansatorilor, în gesturile pe care le fac pentru a-și îndepărta costumele, dizolvă și readuc mișcările, senzațiile, la starea lor pură.

Și mereu această confruntare a capului, acest ochi de Ciclop, ochiul interior al spiritului, pe care mîna dreaptă îl caută.

Mimică a gesturilor spirituale care scandează, fixează, îndepărtează și subdivizează sentimente, stări de spirit, idei metafizice.

Acest teatru al chintesențelor în care lucrurile compun stranii arcuri voltaice înainte de a reintra în abstracțiune.

. . . Gesturile dansatorilor cad atît de precis pe acest ritm de lemnărie, de lăzi goale, îl scandează și îl prind din zbor cu atîta siguranță, încît parcă întreagă această muzică ar scanda vidul însuși al membrelor lor goale.

. . . Ochiul stratificat, selenar, al femeilor.

Acest ochi de vis care pare să ne absoarbă și în fața căruia noi înșine părem *fantome*.

. . . Satisfacția integrală a acestor mișcări de dans, a acestor picioare care se învîrtesc și care amestecă stări de spirit, a acestor mîini mici care zboară, a acestor ciocănituri reci și precise.

Asistăm la o alchimie mentală care dintr-o stare de spirit face un gest, iar gestul e sec, despuiat, liniar, așa cum ar trebui să fie toate actele noastre dacă ar tinde spre absolut.

. . . Se întîmplă că acest manierism, acest hieratism excesiv, cu alfabetul lui în mișcare, cu strigătele sale de pietre care se sparg, cu zgomotul crengilor, al tăierii și rostogolirii copacilor, compune în aer, în spațiul vizual, ca și în cel sonor, un fel de susur material și însuflețit. Și într-o singură clipă identificarea magică se realizează: ȘTIM CĂ NOI SÎNTEM CEI CARE VORBIM.

Cine va îndrăzni să spună, după formidabila luptă a lui Adeorjana cu Dragonul, că întregul teatru nu e pe scenă, adică în afara situațiilor și cuvintelor!

Situațiile dramatice și psihologice au trecut aici în mimica însăși a luptei care este în funcție de jocul atletic și mistic al trupurilor și de utilizarea, îndrăznesc să spun, ondulatorie, a scenei, a cărei imensă spirală se dezvăluie plan cu plan.

Războinicii intră în pădurea mentală cu rostogoliri de frică; o imensă tresărire, o rotație amplă, parcă magnetică îi cuprinde, încît s-ar putea crede că se precipită meteoriți animali sau minerali.



https://biblioteca-digitala.ro

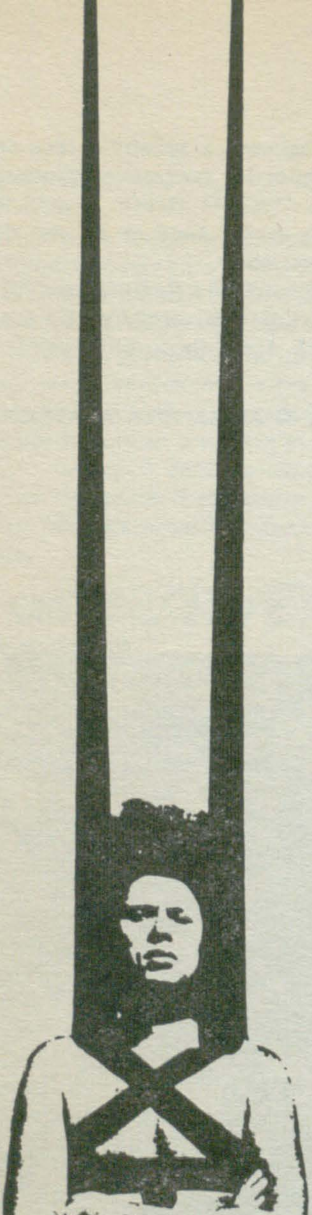
E mai mult decît o furtună fizică, e o sfărîmare a spiritului ceea ce semnifică tremurul răzleț al membrelor și ochilor lor care se rostogolesc. Frecvența sonoră a capetelor lor zburlite e cîteodată atroce; și această muzică unduind în urma lor și alimentînd în același timp nu se știe ce spațiu unde pietrișul fizic își încetează rostogolirea.

Și în spatele Războinicului, zburlit de formidabila furtună cosmică, iată Dublul care se umflă în pene, pradă puerilității sarcasmelor sale școlărești, și care, ușurat de spaima zgomotoasă, trece inconștient printre minunățiile din care nu a înțeles nimic.

**În românește de ALEXANDRA ANASTASIU**

« Antigona » de Sophocles, mișcare de grup la « Living Theatre »

https://biblioteca-digitala.ro



*Living Theatre, de care revista noastră s-a mai ocupat din unghiul altor probleme, obţinînd interviuri de la animatorii săi, s-a impus ca una din experienţele de seamă ale teatrului contemporan; totodată el a însemnat una din cele mai fecunde probe ale eficacităţii pe care o atinge corpul în actul scenic. Sub conducerea lui Julian Beck şi a lui Judith Malina un grup de actori s-au angajat în căutări decisive pentru destinele teatrului contemporan: « Connection » « The Brig », « Frankenstein », « Mysteries and Smaller Pieces », « Paradise Now ».*

*Pentru a ilustra aplicarea şi caracterele limbajului corporal pe scenă am ales prezentarea spectacolului « Antigona ». Dinamica trupului, corporalitatea explicită a expresiei funcţionează aici, categoric, ca instrument al unei atitudini progresiste. Textului grec i s-a preferat varianta lui Brecht, adaptată de Judith Malina, care accentuează raporturile dintre actele eroilor şi reacţiile poporului, insistînd asupra semnificaţiilor politice ale revoltei în care se angajează Antigona. Din relatarea spectacolului se descifrează şi cîteva din caracteristicile proprii limbajului corporal: discontinuitatea şi literalitatea, ca şi noile raporturi sală-scenă.*

*Ataşăm prezentării spectacolului cîteva fragmente programatice, extrase din formulările lui Julian Beck.*

◀ Rebecca Horn « Schwarze Hörner »

https://biblioteca-digitala.ro

# LIVING THEATRE

## ipostază a limbajului corporal

## ÎMPOTRIVA UNUI TEATRU AL MINCIUNII

Cînd va veni revoluţia, teatrul de pe Broadway va dispare şi teatrul parizian de bulevard şi minciunile West-End-ului londonez şi teatrul pompos al Germaniei de vest şi teatrul off-Broadway, toate cele care lucrează în şi pentru capitalism vor dispare.

O societate care poate ajunge la abundenţă lăsînd să moară de foame un mare număr de oameni este o societate fără sens; o societate care se poate angaja în războiul din Vietnam este intolerabilă pentru cei care vor să-şi recupereze resursele sacre; o societate care îşi bazează abundenţa pe munca inutilă a milioanelor de indivizi a căror existenţă e sacrificată producerii de bunuri (producţie care nu este utilă, ci profitabilă); o societate care obligă spiritul să moară pentru a se apăra contra gîndirii (a gîndi fiind prea dureros atunci cînd trebuie să duci o existenţă de sclav, nesemnificativă) — o asemenea societate trebuie transformată.



https://biblioteca-digitala.ro

Preţul pe care a trebuit să-l plătim pentru ordinea noastră, organizarea noastră, bunele noastre maniere, demnitatea noastră, ierarhia noastră egipteană, legile noastre romane, sclavii noştri greci, sclavii noştri americani, judecăţile noastre ecleziastice, triumful capitalismului — preţul tuturor este că noi am devenit oameni insensibili. Trebuie instituit un mod de comportare care să minimalizeze posibilităţile de a simţi şi care în acelaşi timp să stabilească suferinţa permanentă, căci sistemul bazat pe bani, pretinde ca oamenii să sufere în permanenţă, fie în căutare de bani, fie din lipsă de bani, fie din corupţia produsă de abundenţa lor.

Manifestul lui Artaud cere o şocare a simţurilor şi crearea de evenimente teatrale crude cu speranţa ca prin aceasta să se poată atinge spectatorul în carnea sa, în viscere, în ochi, oriunde poate simţi ceva.

Teatrul de pe Broadway şi toate cele asemănătoare vor dispare pentru că susţin un mod de viaţă intolerabil, pentru că servesc şi răspund nevoilor morale şi psihologice ale societăţii actuale: ele oferă un divertisment care consolează şi anesteziază spectatorul epuizat de viaţa cotidiană. Într-un fel oribil, acest teatru e o distracţie, el distrage de la o viaţă, care deşi mai dureroasă, are totuşi un interes mai mare. De aceea acest teatru este contra-revoluţionar. El îi ajută pe oameni să ducă o existenţă pe care ei n-ar trebui să fie capabili să o suporte. Iată de ce trebuie să dispară. Iată de ce este un teatru mincinos. Pentru că el nu răspunde adevăratelor nevoi ale publicului său disperat. Fără îndoială el se susţine prin bani şi doar oamenii care pot plăti preţurile de intrare sînt cei care îl cunosc, ca şi cum teatrul ar fi răsplata celor care cîştigă bani.

Ceea ce este important este să nu te laşi sedus de poezie. De aceea Artaud ne spune să terminăm cu capodoperele. De fapt teatrul intelectual va dispare. Teatrul acestui secol şi al celor trecute este un teatru a cărui prezentare şi interes sînt intelectuale. Atunci cînd ieşi de la o piesă contemporană gîndeşti, dar gîndirea noastră, condiţionată într-un grad incalculabil este atît de coruptă încît nu te poţi mîndri cu ea. În orice caz noi nu ne servim decît de 10% din facultăţile noastre mintale, trebuie deci să găsim un mijloc pentru a mări cîmpul conştiinţei. . . . Actorul trebuie să găsească forme de experienţă şi comportare care să lege de spirit trupul, dacă vrea să răspundă nevoilor publicului.



https://biblioteca-digitala.ro

JEAN JACQUOT

# ANTIGONA

## UN SPECTACOL AL LIVING-ULUI

Un principiu general determină raporturile actorilor cu spectatorii. În timp ce scena reprezintă Teba, sala este plină cu cei din Argos, cărora tebanii le-au declarat război. Actorii adoptă față de public o atitudine de ostilitate, dar totodată și ei sînt terorizați de spaimă. Întregul spectacol se referă la un război de agresiune și la posibila lui revenire atunci cînd victoria își schimbă sorții. Deși e vorba de un război antic cu rezonanțe mitice, în acțiune sunt inserate imagini foarte precise ale războiului modern și e normal, întreaga echipă avînd în minte războiul din Vietnam și amenințarea de război. Introducerea agresivității față de public ca element al jocului, fapt care s-a reproșat încă odată Living-ului, trebuie înțeleasă în funcție de răsturnarea finală a situației, cînd tebanii așteaptă îngroziți invazia argienilor din sală, spectatorul fiind pus totodată în situația de învingător ce-și ține la cherem adversarul ca și de judecător al unui stat și al unui popor care s-au autoruinat.

### PRELUDIU

1. Ca și la începutul spectacolului cu «Mysteries» unde un actor vine și se așează în fața publicului privindu-l fix, fără să spună nici o vorbă, ca și în « Frankenstein » unde trebuie să se aștepte terminarea unei experiențe de levitație înainte de declanșarea acțiunii, și aici se urmărește acumularea unei tensiuni inițiale între actori și spectatori. În timp ce se umple sala, actorii unul cîte unul sau în grupuri mici, intră și încremenesc aruncînd înspre spectatori priviri pline de ură și teamă. Așteptarea se prelungește pînă la brusca intrare în acțiune. Tebanii, pe urmă și alții, se



https://biblioteca-digitala.ro

aruncă la pămînt, ascunzîndu-şi capul între mîini, în poziţia prescrisă în caz de raid aerian. E prima dintr-o serie de imagini ale spaimei care joacă un rol important în tematica spectacolului.

Această acţiune, însoţită de strigăte şi de un fond de zgomote războinice (produse, ca de altfel toate efectele sonore, de vocea actorilor), se repetă în timp ce începe un preludiu mimat relatînd episoadele războiului contra Argosului. Ele vor explica gestul ritual al Antigonei. Creon, în avanscenă, se îndreaptă spre tebani care pătrund în teritoriul inamic (în sală). Această manipulare simbolică face din ei automate ascultătoare. Polynice, spre deosebire de fraţii săi Megareu şi Eteocle, a scăpat de această condiţionare. El stă deoparte, în timp ce luptătorii tebani simulează acte de agresiune împotriva spectatorilor. Apoi se mimează moartea lui Eteocle, călcat în picioare de un cal. El va fi purtat în procesiune pînă la meterezele Tebei şi va fi aşezat pe acenă. Martor al morţii sale, Polynice a scos un ţipăt, a fugit, înconjurînd sala, şi a căutat să revină în Teba, dar Creon şi garda îl aşteaptă la porţile oraşului, adică în prosceniu, şi îl ucid. Ţipătul lui Polynice.

În timp ce în sală se petreceau aceste episoade, Antigona şi Ismena intraseră în scenă, sărind peste corpurile încremenite şi se aşezaseră în poziţia raidului aerian, din care se ridică acum. Pînă aici era vorba de o acţiune mimată, mai mult sau mai puţin stilizată. De acum încolo gestul nu va mai indica doar desfăşurarea unei acţiuni, ci reprezintă imaginarul: amintire a acţiunilor trecute, metafore etc. Astfel trei grupuri de actori vor mima succesiv, la dreapta sau la stînga celor două surori, moartea lui Eteocle şi a lui Polynice reprezentate şi una şi cealaltă prin cîteva gesturi violente urmate de ţipătul lui Polynice. Aceasta apare ca imagine a zvonurilor care circulă în jurul morţii celor doi fraţi. La primul strigăt cele două surori se lipesc una de cealaltă; la următorul, Ismena se întoarce şi observă corpul lui Polynice întins în avanscenă, dar revine spre sora sa; la al treilea, Antigona îl vede pe Polynice: hotărîrea sa e luată. Ea înaintează spre sală şi se adresează argienilor în limba spectatorilor din ţara unde se joacă recitind primele « versuri de legătură » (versuri introduse de Judith Malina în versiunea Sofocle-Hölderlin-Brecht folosită de Living care relatează succint evenimentele. n.t.)

> « Antigona, odrasla lui Oedip, îşi luă ulciorul/să adune pămînt ca să-i acopere lui Polynice corpul/pe care tiranul în mînia lui l-a azvîrlit cîinilor şi vulturilor ».

Antigona, aducînd pămînt, îi insuflă respiraţia ei pentru a-i da viaţă. În acest timp tebanii formează în jurul său patru grupuri denotînd poziţia lor faţă de atitudinea ei de nesupunere. Unii dorm, alţii se tem de revoltă, alţii îşi acoperă ochii, mai tîrziu urechile şi gura, iar alţii urmăresc acţiunea.

Începe dialogul între Ismena şi Antigona. De la un capăt la altul al piesei va exista o relaţie strînsă între acţiunea gestuală şi textul lui Brecht tradus de Malina. Trebuie să-l ştii pentru a sezisa toate intenţiile regiei. Spectatorul care nu-l poate urmări are totuşi ca punct de reper versurile de legătură care fărâmiţează acţiunea în şaizeci de secvenţe, al căror conţinut ele îl rezumă dinainte.

Ismena se apropie deci de Antigona cu un mers ţeapăn atinsă parcă de un fel de paralizie. Antigona continuă să strîngă pămînt reamintindu-i nenorocirile familiei. Apoi trecînd la povestirea morţii lui Eteocle şi Polynice, o mimează împreună cu sora sa, ea asumîndu-şi rolul victimei, în timp ce Ismena îl joacă pe cel al lui Creon. După aceea se străduie să o convingă să o ajute la acoperirea cadavrului. (De aici vom nota numele personajelor cu iniţiale). A. o constrînge pe I. să se apropie de corpul lui Polynice, să-l ridice, să-l susţină. Ciocnirea continuă în timp ce între tinerele fete se află această grea povară. Pe urmă A. renunţă să-şi mai convingă sora, întinde corpul cu tandreţe şi continuă să strîngă pămînt. Ea



https://biblioteca-digitala.ro

nu se poate totuşi reţine să nu-i răspundă I. care îl apără pe cel care preferă captivitatea morţii.

. . . Malina compune sfîrşitul primei scene în jurul imaginii a două păsări de pradă. I. luptînd contra paraliziei sale, la început încearcă să vorbească. Dar cînd evocă păsările care sfîşie locurile familiare şi-l consolează pe cel care acceptă captivitatea, trei actori se desprind din grupurile lor pentru a figura păsările care rotesc în jurul ei. Atunci ea se decontractează abandonîndu-se reveriei şi sentimentului. Dar, dur, A. o readuce la realitatea corpului fratern pradă vulturilor. Gestul său trezeşte păsările de pradă, figurate de alţi patru actori ieşiţi din grupurile lor. El se apropie rotindu-se şi alungînd jucăuşele păsări ale I. A. s-a lipit de Polynice şi îl apără cu braţele întinse contra vulturilor care îl ameninţă. Atunci cînd aceştia o atacă însă pe I. strigătul ei « Nu » se adresează în acelaşi timp A. cît şi fiarelor care se aruncă asupra ei: Nu, eu nu sunt destul de puternică pentru a mă sacrifica (acestor vulturi). Ea se retrage din faţa lor şi se apropie de un grup de martori pasivi cărora li se alătură în următoarele clipe. Acum vulturii o atacă cu ghiarele şi ciocurile pe A. Ei reprezintă teama de o moarte crudă, dar cînd ea îşi afirmă puterea de a birui, e de ajuns un singur gest al său pentru a-i risipi. A. reîncepe atunci să adune pămînt.

Din aceste scene se vede deci cum expresia gestuală se combină cu dialogul. Într-o primă fază moartea lui Polynice pe care spectatorul a văzut-o, dar surorile nu, este încă odată imaginată de ele prin mintea şi trupul lor, de către A. mult mai intens decît de către I. În a doua fază, corpul victimei care cu toate că A. se străduie să-l ţină în picioare, se prăbuşeşte pentru că I. o ajută fără tragere de inimă, devine imaginea carnală a datoriei asumate sau refuzate. În a treia imagine (recurentă în piesă) păsări de pradă sfîrşesc prin a opune pe cele două surori. Se remarcă faptul că dacă principalele personaje sunt caracterizate de la început pînă la sfîrşit de aceiaşi interpreţi, cei care reprezintă Bătrînii şi Poporul (încă nediferenţiaţi) vor fi mereu disponibili pentru a incarna marile imagini ale regiei. Se va observa supleţea cu care grupurile se formează, se dezagregă, se recompun.

2. Cuvintele « Forget the war » se răspîndesc printre tebani. Pe acest « riff », un ritm amintind jazzul însoţeşte vorbele Corului de bătrîni despre uitarea războiului. Treptat, treptat Poporul se alătură dansului lor, ale cărui gesturi amintesc beţia laurului « care îţi învîrte capul şi-ţi face paşii nesiguri » (Brecht, vers de legătură).

3. Creon, rămas pînă acum în sală, aproape de prosceniu, urcă pe scenă. La început îşi arată furia în faţa corpului lui Polynice, apoi face un gest al mutilării la adresa a cinci Bătrîni, unul după altul, care îngenunchiază scoţînd un strigăt, pe jumătate geamăt, pe jumătate urlet. Între timp dansul încremeneşte, iar oamenii din popor îngenunchează, se înclină, poziţia lor reamintind-o pe cea a raidului aerian.

Creon începe discursul său despre victorie obligîndu-i pe oameni să-şi înalţe braţele dar obţinînd doar aclamaţiile lor îndurerate. Atunci cînd exultă descriind pe argienii lăsaţi, fără mormînt, animalelor de pradă, prin gesturile sale desemnează în realitate victimele tebane: Polynice-Megareu rănit şi, ţipînd — Antigona, din nou încercuită de vulturi. Bătrînii îl poartă în triumf pe Creon, îl încoronează. Dar zgomotele bătăliei de la Argos se amplifică. La început, vulturii se îndreaptă către locul de luptă pentru a se desfăta cu leşuri, iar pe urmă actorii devin soldaţi tebani răniţi tîrîndu-se pe drumul de întoarcere în timp ce Creon menţionează pierderile care, spune el, nu sunt mai mari ca deobicei.

Deşi raportate la trecut, se mimează funerariile lui Eteocle: Bătrînii îl poartă corpul într-o sumbră procesiune. Totuşi A., aducînd pămîntul ritual, s-a apropiat de corpul lui Polynice şi ea săvîrşeşte gestul de revoltă chiar în clipa în care C.



https://biblioteca-digitala.ro

îl interzise. C. și Bătrînii privesc spre Eteocle, în timp ce oamenii din popor reținîndu-și respirația, o urmăresc surprinși pe A.

4. Scena dintre C. și Soldat pune în evidență efortul pe care spectatorul trebuie să-l facă pentru a discerne ce anume din gest se află în raport direct cu situația ori acțiunea scenei și ce anume se referă la conținutul dialogului, la gîndurile personajelor. În același timp, corpul lui Polynice apare și ca un cadavru și ca preocupare a lui C. De aceea regele, în culmea furiei, se află foarte aproape de corp, în timp ce Soldatul, care descoperise pămîntul răspîndit pe acesta, pentru a ajunge la C. trebuie să facă o lungă cursă — alergînd printre oamenii din popor, care, simbolic îi îngreunează fuga. Regele e în picioare în fața cadavrului și totuși Soldatul e cel care-l anunță că Polynice a fost acoperit cu pămînt.

În continuarea scenei, A. va fi prezentă și ea cu toate că după ce și-a înfăptuit actul de revoltă fugise să se ascundă. Ea apare așa cum și-o imaginează Soldatul, ca un « spirit », căci el atribue o origină supranaturală gestului interzis al cărui autor n-a lăsat nici o urmă. El o va scoate din ascunziș, iar ea va săvîrși deasupra corpului un fel de ritual magic, așa cum și-l imaginează, superstițios, Soldatul. Episodul e tratat în cheie umoristică, dar el își are importanța sa, fiind originea primului dezacord între Bătrîni, care consideră că actul e « sfînt » și C. care se enervează și batjocorește credințele în « spirite ». În timp ce A. fuge către ascunzătoare, îi atinge ușor pe oamenii din popor producînd un fel de descărcare electrică. C. pentru a neutraliza influența invizibilă a A. e obligat să producă asupra Bătrînilor o similară descărcare electrică, dar de semn contrar. Cu « crrr »ul care o însoțește suntem foarte aproape de desenele animate. În ultima parte a scenei, regele se dedă asupra Soldatului la o serie de acțiuni violente care îi însoțesc amenințările.

5. Cu excepția lui C., a Soldatului și a A. toți tebanii coboară în sală, cu brațele desfăcute, cîntînd versurile Corului despre ingeniozitatea omului. Apoi adresează sălii versuri despre ură care fac din om un monstru, dar nu cîntîndu-le, rostindu-le cu violență. Pe urmă, pentru a plînge, se eschivează, ca și cum s-ar rușina de lacrimile lor. În fine privesc apoi către scenă.

6. Soldatul a descoperit-o pe A. exact în momentul în care se termina imnul de glorificare a omului începînd cu vorbele pline de ură. El o conduce la C. și în marea scenă vom asista la un conflict de idei între rege și captiva sa. În această luptă, Bătrînii vor înclina mai mult spre C., în timp ce simpatiile poporului vor merge spre A. Sincerității tinerei femei, C. îi va opune abilitatea sa de a manevra folosind resortul spaimei sau invocînd imperativele de război.

Aici se adoptă o poetică a gestului care transcede cu mult o reprezentare realistă a acțiunii. De exemplu, atunci cînd ea apare în fața luiC., soldatul o obligă să vină purtînd în spate greutatea corpului lui Polynice. Alt exemplu, cînd Soldatul o descoperă și arestează, A. era întinsă pe corpul lui Polynice. Ea reia această poziție reînviind astfel situația atunci cînd Soldatul îi povestește lui C. cum a prins-o. A. se va încăpățîna să repete aceeași poziție chiar în toiul discuției cu C. Din prima scenă vedem pe A. insuflînd viață pămîntului pe care voia să-l pună peste cadavrul pe care acum îl apără cu propriul său corp. Acest gest e un simbol al sacrificiului vieții sale pentru ca trupul fratelui său să nu fie profanat și să-și găsească liniștea morților. El a fost inspirat poate de o imagine a lui Sofocle, reluată de Brecht, care arată profunzimea instinctului ce o mînă pe A. să acționeze. Ea era acolo, spune Soldatul « scoțînd strigăte ascuțite, ca pasărea disperată cînd își vede cuibul gol din care au dispărut puii ».

Circumstanțele capturării povestite de Soldat sunt retrăite de toți tebanii participînd, cu vocea și gestul, la această evocare. Bătrînii și Poporul adorm odată cu



https://biblioteca-digitala.ro

Soldatul, dar acest somn este complice al A. revenită să răspîndească iarăşi pămînt. Bătrînii se trezesc odată cu Soldatul, dar Poporul continuă să doarmă şi zgomotul respiraţiei sale se transformă în foşnetul unui vînt protector care aduce ceaţă şi împiedică pe Soldat să o vadă pe A. Alţi actori mimează valurile de ceaţă. Această soluţie poate să pară prea subtilă, dar aparţine unei serii de mijloace la care se apelează pentru a se diferenţia atitudinea notabilităţilor de cea a oamenilor simpli. Cuvintele pe care Sofocle le încredinţează Corifeei, iar Brecht bătrînilor: « fiică nesupusă a unui tată nesupus », «ea n-a învăţat să cedeze niciodată în faţa loviturilor soartei »; primele sunt spuse cu admiraţie de către Popor, iar următoarele de către Bătrîni ca o prevenire.

Poziţia şefului militar va fi tradusă plastic printr-un grup de corpuri deformate de ură pe care îl creează, după ce a încercat zadarnic să frîngă rezistenţa A. Monstrul, care pare să se fi ivit din imaginaţia lui Bosch, se pune în mişcare ca o maşină de război atacînd furios corpul lui Polynice. Spaima sfîrşeşte prin a deforma şi corpurile oamenilor din popor. Cuvintele A. acuzînd războiul contra Argosului produc un moment de stupoare şi atunci totul se opreşte. Dar ameninţările lui C. contra oricărui o va apăra îşi au efectul lor: unul după altul grupurile se mişcă, apoi se imobilizează; A. le cere să o ajute aceasta fiind în propriul lor interes; toţi îi întorc spatele. (« Pe urmă ea ceru ajutor Bătrînilor . . . dar ei îi întoarseră spatele »; Brecht) Se mai aude încă suflarea oamenilor din popor care susţineau prin respiraţia lor vocea A. Dar la o nouă ameninţare a lui C. această respiraţie se opreste.

După o lungă pauză tebanii încep să se mişte şi se privesc între ei, profund tulburaţi. Dar C. circulă printre ei, cercetîndu-i unul după altul, la început Bătrînii, iar apoi Poporul, ca pentru a vedea cine ar fi dispus să treacă de partea A. Şi imediat după ce el i-a privit se prosternează cu toţii într-o atitudine similară celei a raidului aerian. Fac excepţie Ismena, Hemon şi Tiresias care în scenele următoare intervin în favoarea A, dar care pentru moment îşi acoperă urechile, ochii şi gura. « Prea tîrziu » spune A. şi ei repetă ca un ecou aceste cuvinte, care vor mai reveni ca un leit-motiv. E prea tîrziu pentru că tebanii, un moment înspăimîntaţi, au capitulat în faţa puterii.

Se reia lupta dintre A. şi C. care se mişcă printre corpurile prosternate. A. cîştigă puncte. Maxima sa: « cine foloseşte violenţa contra celorlalte popoare o va folosi şi contra poporului său » este reluată şi detailată sub formă de întrebări şi răspunsuri, la început chiar de C. care nu poate să-i conteste justeţea, apoi de către tebani care, unul cîte unul, ies din starea lor de prostraţie şi se ridică în picioare. Dar C. recîştigă avantajul şi reface, împreună cu Bătrînii, maşina monstruoasă care începe să o urmărească pe A. Totuşi la întrebările ei despre război, pe care C. pretinde să-l fi terminat, răspund ca un ecou strigătele lui Megareu rănit în faţa Argosului. Oamenii din popor trec de partea A. şi opun scrîşnetul lor de revoltă celui de mînie al Bătrînilor. Dar C. iese învingător şi Poporul se alătură Notabilităţilor pentru completa împreună monstruoasa maşină în momentul în care aceasta exaltă ordinea divină a Statului. Dar ea se descompune cînd A. rosteşte cuvintele: « trăiesc nu pentru ură, ci pentru iubire ».

7. I. se apropie cu un pas nesigur (ca un prunc), se apleacă asupra lui Polynice care scoate un strigăt. Ea îşi astupă urechile. Trebuie să ne reamintim că strigătul lui Polynice s-a mai auzit la începutul acţiunii, iar apoi l-au reauzit cele două surori. Şi atunci I. a rămas surdă la strigătul care pe A. a convins-o să-şi înfăptuiască actul. Acum, faţă în faţă cu timpul, I. în ciuda reîntoarcerii ei, din nou nu poate să suporte strigătul şi de aceea A. refuză să-i asculte vorbele prin care el îi cere să împartă împreună responsabilitatea actului. C., şi el, va sfîrşi prin a-şi astupa urechile lăsîndu-le să se certe între ele.



https://biblioteca-digitala.ro

Succesiv grupuri de cîte patru actori vor construi din corpurile lor cinci celule de închisoare în care A. va fi captivă. De fiecare dată cînd I. se apropie de o celulă pentru a-și implora sora, ea se izbește de zidurile acestei temnițe, iar apoi celula se desface în timp ce A. trece într-o altă care se formează mai departe.

Pînă la urmă cînd I. stăruie pe lîngă C. acesta pronunță sentința de moarte. El își punctează vorbele cu cinci pași bătuți, de războinic japonez, în direcția corpului lui Polynice, acțiune care subliniază ironia sfaturilor pe care le-au irosit Bătrînii: « tu care te pregătești pentru dansul victoriei, nu tropăi prea tare ». Pe urmă sunt luate A. și I., iar aceasta din urmă se duce să plîngă într-un colț al scenei.

8. Doi bătrîni îi dau lui C. masca de sărbătoare grație căreia el va simula reîntoarcerea păcii. Pe urmă îl poartă triumfal pe deasupra lui Polynice și apoi îl lasă jos. Dar acum Hemon și A. se apropie de corp. Vocile lor (acompaniate de cea a lui Polynice) se substituie vocilor Bătrînilor care îl sfătuiesc pe C. să nu-l sfărîme pe cel care l-a jignit. Ei pronunță ultimele versuri, avertizînd că acela care a atins drojdia suferinței și a umilirii se va reface ca un om nou. În același timp îl înalță pe Polynice la fel cum Bătrînii l-au înălțat pe C.

În Corul care urmează, Sofocle compară nenorocirile care se abat asupra unei familii cu marile talazuri care se sparg de maluri. Comparația este reluată de Brecht cu un sens modificat. Malina transpune scenic această imagine. Hemon și A. aruncă trupul lui Polynice în mare, adică oamenii din popor întinși pe jos care îl primesc și îl țin pe brațele întinse ca și cum ar pluti. Pe urmă Hemon le ia corpul și împreună cu A. îl depun în avanscenă.

9. În timpul întîlnirii dintre Hemon și C. Bătrînii formează un semicerc, țepeni ca niște statui, în atitudini de supunere în fața puterii, în timp ce oamenii din popor continuă să sugereze prin mișcarea brațelor neliniștea mării, animîndu-se cînd H. domină lupta, liniștindu-se cînd conduce C. Apoi ei vor acompania cu un comentariu mimat imaginile cele mai frapante ale tînărului prinț, care se străduie să-și convingă tatăl să cedeze înainte de a fi prea tîrziu . . . După ruptura dialogului, H. și A. se retrag în fundul scenei cu corpul lui Polynice.

10. În timp ce s-a luat hotărîrea morții A. se aude ritmul unui dans lasciv, Poporul și Bătrînii își pun masca lui Bachus, pe care doar Tiresias o refuză. Se formează cupluri și, după recitarea Corului, dansul devine general. I., care pînă acum se izolase în mîhnire, se dăruie și ea dansului (exact pe versul care spune că Bachus oferă celor îndoliați băutura uitării).

11. Dansul va continua pînă cînd povestirea mesagerului prevestește sfîrșitul iminent al Tebei. Dar în acest timp grupurile de actori participă la alte acțiuni. Astfel în timpul scenei în care A. vine să-și reverse ultimele plîngeri, Bătrînii o îndeamnă la resemnare. Totodată ei o transformă în obiect de cult, compunînd cu ea, în prim plan, o serie de frize, în timp ce printre ei și corpul lui Polynice întins în fundul scenei vin și pleacă dansatorii. Apoi înțepenesc în atitudini violente (« Atunci cînd te opui puterii nu trebuie să te aștepți la milă »), pe urmă în atitudini religioase ca în fața victimei unui sacrificiu. A. e convinsă de sfințenia cauzei sale (și ia, la un moment dat, atitudinea unei mumii egiptene cu brațele încrucișate). Dar ea nu se lasă înșelată de pietatea lor ipocrită și atunci cînd cele două grupuri o strîng de o parte și de alta, ca într-o menghină (« puterea destinului e teribilă ») ea se eliberează și se plimbă printre dansatorii care o privesc o clipă fără a înțelege, (« vă plîng pe voi cei care veți trăi ») înainte de a merge spre fundul scenei ca să formeze acolo împreună cu Hemon și Polynice o coloană a victoriei (« ea traversa piața unde deja se înălțaseră coloane ale victoriei »).



https://biblioteca-digitala.ro

12. Tiresias și Copilul care îl conduce fac înconjurul scenei urmați de regele care își bate joc de bătrîn (ca și în regia lui Brecht) și care răstoarnă coloana lovindu-se de ea din greșeală.

Cînd ghicitorul își anunță prevestirile defavorabile, dansatorii se opresc o clipă pentru a mima păsările care se sfîșie între ele. Afirmațiile tulburătoare pe care le rostește el sfîrșesc prin a provoca o răsturnare a situației. Un grup de Bătrîni fac o mașină din corpuri umane care, spre deosebire de cea pe care am văzut-o acționînd în timpul confruntării dintre A și C, se întoarce contra regelui, înaintează amenințător la fiecare nouă întrebare în timp ce acesta se rostogolește pe pămînt cu o furie neputincioasă. De două ori trece mașina deasupra corpului său.

13. Această acțiune e inspirată de Djaggernat (carul de procesiune al lui Vișnu și sub roțile căruia se aruncau pelerinii fanatici). Ea se continuă tot timpul scenei în care Bătrînii îi cer lui C. să dea socoteală.

14. Același actor joacă rolul lui Megareu și al mesagerului care aduce vestea morții sale. Povestirea ultimei bătălii și rezistența argienilor este retrăită prin acțiuni în sală. Luptătorii tebani se retrag spre scenă.

15. Dansatorii se opresc și, în timp ce se înalță rugăciunea spre zeul protector al cetății, ei iau poziția raidului aerian.

16. Trei fete tebane povestesc moartea A. și a lui Hemon. Toți sunt grupați în fundal, așteptînd îngroziți sosirea dușmanului. Pe urmă, pas cu pas, urmîndu-l încă pe șeful care i-a împins spre moarte, așa cum scrie în ultimele versuri ale piesei, coboară spre prosceniu. Dar actorii refuză contactul, și destinderea, pe care le-ar putea-o aduce aplauzele Și. ei se retrag din nou spre fundul scenei, în rolul de tebani înspăimîntați în fața spectatorilor « argieni » care după ce au suferit atacurile lor le sunt acum judecători și stăpîni ai destinului.

Ne-am străduit să arătăm cum înlănțuirea acțiunilor scenice rezultă în același timp din logica desfășurării dramatice și din transpunerea plastică a imaginilor pe care le sugerează textul. Dar ceea ce nu poate reda descrierea este țîșnirea continuă de inventivitate, transformarea constantă a douăzeci de corpuri în mișcare care se unesc, se dispersează, se opun, căutarea pasionată a unei limbi poetice mobilizînd toate resursele organice. Corpul uman nu mai e doar suportul cuvîntului, mișcarea, o deplasare calculată care pune în evidență liniile de forță, scoate la iveală antagonismele și punctează comentariul liric al corului. Brecht practica economia de mijloace fizice ca să obțină, la momentul potrivit, cea mai mare eficacitate. El preconiza sobrietatea atunci cînd situația oferea posibilitatea unui apel la emoție. Dimpotrivă interpretarea Living-ului aderă la o supraabundență de mijloace adresîndu-se în același timp zonei clare a rațiunii ca și celor mai profunde regiuni ale emotivității și imaginației.

Din volumul *Les voies de la création théâtrale* (CNRS 1970)

Selecție și traducere de GEORGE BANU

Ruth Francken: Tiraj de ipsos, din ciclul ▶
« A comunica sau a muri ».

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE BANU

# REVENDICAREA CORPULUI ÎN TEATRUL CONTEMPORAN

În secolul XX nu literatura a concentrat interesul teatrului, ci mai ales elaborarea unui limbaj independent în condiţiile perpetuei redefiniri a naturii sale specifice. În acest proces, alături de alte căutări de natură muzicală, scenografică, fundamentală este tentativa de revelare a expresivităţii corporale proprii interpretului. Se iniţiază deci revizuirea sistematică a concepţiilor privind arta actorului din această perspectivă. Programul propus nu mai priveşte doar sarcinile faţă de personaj şi text, ci vizează, în special, evidenţierea resurselor corporale prin care actorul îşi manifestă activitatea particulară.

Actorul în teatrul literar, ca şi în varianta sa adaptată unor imperative ale epocii, aceea naturalistă, mizează aproape în exclusivitate pe resursele sonore: a juca înseamnă comunicarea unor psihologii prin intermediul discursului verbal. Resursele corpului sînt atrofiate, imobilitatea sau mişcarea cotidiană fiind regimul preferat. Desprinderea de acest statut coincide cu *impunerea progresivă a corporalităţii*. Mişcarea e generală în epocă. Era Olimpiadelor moderne se deschide la 1896, baletele lui Diaghilev tulbură Europa Occidentală, Rodin se angajează în realizarea unei sculpturi fascinată de dramatismul corpului. Sînt cîteva din manifestările concrete, dar lor le precede deja de o violentă contestare a raţiunii în numele unor apeluri senzoriale de tensiuni extreme. Numele lui Kierkegaard şi Nietzsche susţin această reacţie ce va fi insistent reluată în fizolofia modernă. Aceste indicaţii sumare urmăresc doar sugerarea rapidă a contextului în care se declanşează şi procesul de teatru, ale cărui cîteva momente încercăm să le reţinem.

## Corpul în mişcare

Revelaţia estetică a corpului în mişcare e de dată recentă. Referirile de prestigiu ale lui, Goethe, Hegel, vizau supunerea sa unui regim descins din imobilitate



https://biblioteca-digitala.ro

statuară. Ulterior se caută sezisarea şi descoperirea acelor resurse expresive proprii actorului, ca ființă vie și mobilă.

Adolphe Appia şi Jacques Dalcroze se preocupă printre primii de formularea unui program care să permită interpretului să-şi dezvolte corpul în vederea unei maxime expresivități. Aici însă tehnica propusă urmăreşte tratarea actorului ca imagine plastică în mişcare ascultînd deplin comenzile unui centru conducător, interzicîndu-i-se categoric devierea de la programul impus. Dalacroze pleacă de la opoziţia aritmie-euritmie. Aritmia traduce o funcţionare dezordonată a organismului inapt de relaxarea unui echilibru general datorită permanentei subordonări la elemente străine, necontrolate. Cauzele i se descoperă în funcţionarea defectuoasă şi neregulată a sistemului nervos sau în dezacordul său cu reacţiile musculare. Aritmia se manifestă ca o « lipsă de coordonare între diversele mijloace de expresie corporală . . . se opune stabilirii unei armonii muzico-plastice ». Tratarea lui Dalcroze acceptată şi de Appia, urmăreşte acordul actelor musculare intenţionale şi a celor instinctive, concluzia fiind elasticitatea corpului ce răspunde exact la impulsuri, fără accidente. Euritmia înseamnă deci un mod de reglare a tensiunilor interne, de pregătire a acelui artist capabil să *evite intervenţia biograficului în creaţie*. Tehnica are aici destinaţia de a antrena corpul în vederea deplinei respectări a misiunilor impuse de autor şi regizor, fără declanşarea senzorialităţii rebele sau explozia individualului. Doar un asemenea interpret suportă regimul pretins de Appia spectacolului: rezonanţă şi prelungire a dramei. Intuind revolta organismului uman contra unei astfel de subordonări el propune utilizarea muzicii capabilă să modifice existenţa interioară a interpretului, obligîndu-l totodată la ieşirea din reacţiile cotidiene. Prin extragere din individualitate subiectivitatea este exclusă, iar corpul, abstracţie muzicală, se desprinde complet de senzorialitatea incertă. Actorul pe scenă resimte şi comunică o conduită particulară, desprinsă de personalitatea sa, prin intermediul unui fizic educat, ce răspunde cu promptitudine. *Eliberarea de biografic şi respectul iniţiativei dramaturgului* prin sacrificiul senzorialităţii e regimul statuat de Appia pentru funcţionalitatea unui corp ce nu deviază de la sarcinile impuse.

Revelarea corporalităţii are la Appia efecte extreme în plan scenografic, căci susţinîndu-se pe caracteristicile ei dimensionale va declanşa el reacţia antipicturală în teatru. Panoul decorativ contrazice tridimensionalitatea corpului şi, sesizînd incoerenţa, Appia întreabă ce trebuie sacrificat: semnul sau expresia, pictura sau interpretul? Răspunsul va fi categoric: scena este spaţiul unde evoluează un volum în mişcare, actorul, şi de aceea suprafaţa pînzei pictate este contradictorie. El propune, în numele unei expresivităţi plastice coerente, apelul la elemente tridimensionale. Surprinzînd natura dublă a imaginii scenice datorită elementelor ce o compun, actor şi material, se urmăreşte crearea unei sinteze între dinamic şi static. Pentru aceasta experimentează combinaţii stricte de verticale şi orizontale la care se raportează linia mobilă a interpretului. Aceste relaţii ritmează imaginea scenică a cărei unificare o produce lumina, Corpul conduce prin Appia la recunoaşterea actorului ca *element tridimensional mobil*.

Interesantă este contribuţia lui Craig, căci el contestînd vehement actorul, descoperă acele caractere ce ulterior vor fi permanent revendicate. Ceea ce i se pare lui Craig repugnant devine azi recunoaştere a teatralităţii. El nu crede ca Appia în posibilitatea unei tehnici de a învinge natura corpului care permanent se va revolta împotriva abuzivei subordonări, şi de aceea Craig îi pretinde excluderea. *Subiectiv şi perisabil* corpul nu poate deveni mijloc de expresie artistică. Indiferent de răspunsul propus — supramarioneta — Craig intuieşte astfel cele două mari motive care



https://biblioteca-digitala.ro

preocupă pe toți cei angajați în efortul de creere a limbajului actoricesc susținut pe expresivitatea corporală.

## Ideea unei tehnici

În realitate Stanislavski e primul care deschide căutarea reală, în condițiile concrete ale teatrului, de *elaborare a unei tehnici*. « A fi stăpîn pe o tehnică înseamnă a fi stăpîn pe un limbaj » spune Wittgenstein. Neexprimat cu asemenea claritate acesta e și idealul stanislavskian: *fundamentarea unui limbaj al actorului viu prin descoperirea unei tehnici*. Demersul teoretic importă, căci el anunță mișcarea, comună în epocă, de impunere a actorului ca element creator aflat în posesia unui mod particular de comunicare.

Tehnica funcționează ca *stimulent al subconștientului*, cel care asigură regimul organic al jocului teatral. Corpul participă aici nu prin resursele lui plastice, ci ca depozitar al psihicului uman. În absența lui, spune Stanislavski, activitatea interpretului eșuează. Tehnica vizează acest lucru urmărind « creația subconștientă a naturii prin intermediul psihotehnicii conștiente a actorului ». Actorul se constituie astfel în sursă psihică a existenței personajului, căci, prin subconștient, cele două personalități nu mai sînt divergente, ci, teoretic, tind să coincidă. Bernard Dort sesizează că nu se urmărește totuși identificarea absolută: « actorul produce personajul — cu propria sa carne, propriile sale sentimente și întregul său suflet — dar nu devine integral acesta. Sinceritatea cu care el i se dăruie nu exclude controlul și critica de sine:. . . cînd un actor joacă, el este divizat . . .această dublă existență, acest echilibru între viață și interpretarea dramatică condiționează opera de artă » .

Tehnica răspunde și unor particularități specifice actului teatral. Ea, spune Stanislavski, asigură *securitatea interpretului*, care « trăind » de fiecare dată existențe umane străine riscă să se autodistrugă. Rațiunea evită permanent pericolul exploziei corporale subconștiente de nestăpînit. *Colaborarea cu corpul*, spune Stanislavski, *trebuie permanent controlată*. Celălalt argument provine din *repetabilitatea actului teatral* care riscă să-l degradeze în creație stereotipă. (Peter Brook va scrie mai tîrziu « repetarea generează întotdeauna elemente mortale ».) Doar tehnica asigură longevitatea creației actoricești, susținută pe viața irepetabilă a corpului. Dar la Stanislavski ea trebuie totodată nu doar să rezolve, ci să și disimuleze repetiția. Ceea ce Craig sesiza fără a enunța o propunere valabilă teatral, se rezolvă practic în cadrul «sistemului» prin *psihotehnică*. Rezervele următoare față de « Metodă » se aplică nu principiilor, ci răspunsurilor concrete. Pentru el actorul trebuie să realizeze organic un caracter în condițiile repetabilității disimulate, teatrul aderînd la estetica mimesis-ului. Ulterior această sarcină va fi recuzată prin argumente provenind din metamorfozele dramaturgiei, ale regiei sau ale relației cu publicul. Precizarea obiectivelor și nu soluțiile, care indiscutabil aparțin unui moment și unei faze istorice, e principala contribuție stanislavskiană. *Nu psihotehnica, ci ideea unei tehnici*. Doar după Stanislavski se descoperă necesitatea cooptării programatice a resurselor corpului. Ele rămîn amorfe în absența tehnicii specifice de aplicare.

## Corpul și specificitatea limbajului

Prin Stanislavski se stabilesc deci principalele condiții la care trebuie să se răspundă pentru elaborarea unui limbaj ce recunoaște natura fizică a actului teatral. Succesorii săi admit aceste imperative, ei particularizîndu-se însă prin revendicarea de la concepții estetice deosebite. Programul teatrului se modifică, căci tinde către manifestări specifice, distincte, în vederea recunoașterii ca artă. Actorul trebuie să se adapteze

noilor deziderate. Meyerhold atacă cel mai violent pe interpretul naturalist obsedat de examenul « stărilor de suflet », cu un interes minim pentru expresivitatea vizuală sau sugestie. La el corpul joacă doar prin gestul mic, familiar și prin fața machiată, pe scenă se repetă existența fizică fără demnitate și expresie a omului de pe stradă. *Stilizarea* propusă de Meyerhold și Fuchs a fost mișcarea inițială de rebeliune antinaturalistă. Printr-o deviere către plastică ce contrazice corpul ca volum, Meyerhold descoperă frumusețea gestului larg, a mișcării savante ce abandonează orice preocupare iluzionistă și mimetică. Eliberat de exigențele verosimilului cotidian și tratat ca pată decorativă, actorul menține o armonie calmă, fără expansiuni sau căldură excesivă, devenind contur plastic sensibil la valorile dansante ale liniei. El, observă Tairov, recuperează forma pierdută, dar printr-o diversiune de la esența teatrului, căci acceptă idealuri decorative, picturale. Mai tîrziu Meyerhold, iar apoi Tairov și Vahtangov, descoperă suportul de afirmare al teatrului în expresia specifică a unor limbaje deja constituite. Acestea au intrat în anonimat doar prin subordonarea teatrului literaturii. *Spectacolul popular* și *formele tradiționale din orient* devin surse de referință. Acolo indiferența față de text și concentrarea asupra actorului ca realitate corporală revelă teritoriile de expresivitate tipic teatrală. « Doar teatrul popular posedă o adevărată tradiție și orice regizor care caută să se înnoiască să apeleze la el » scrie autoritar Meyerhold. Lui i se corelează și cel oriental. Cuvîntul *nô* înseamnă agilitate, îndemînare, iscusință: iată deci tehnica recunoscută ca definiție a unui mod de spectacol. Aici naturalitatea corpului este inconcevabilă, biograficul se exclude, echivalarea scenei cu realitatea nu are loc. Manifestarea limbajului teatral se realizează în condițiile de ideală independență a domeniului. Meyerhold și Tairov îl vor utiliza în disputa deschisă « trăirii ».

Importanța vizualului mai mult decît a cuvîntului în școala poststanislavskiană pretinde actorului o virtuozitate extremă, posesia deplină a unor mijloace expresive. Un alt argument confirmînd elaborarea unui limbaj este « tradiția » elogiată de Meyerhold: procedeele se perfecționează progresiv, ele nefiind produsul unei singure generații. Se transmit. În teatrele exotice actorul stăpînește o tehnică și prin ea se află în posesia unui limbaj. Regizorii europeni li se adresează preluînd modalități concrete în vederea formării actorului contemporan. Meyerhold propune un plan de studii țintind expansiunea deplină a mijloacelor fizice libere de orice tentație limitativă: la studioul proiectat de către el se va învăța ritmul, adaptarea la suprafața de joc, vechi tehnici din teatrul de tîrg, spaniol, hindus, japonez, chinez. Tairov întrebuințează și el pentru « actorul sintetic » procedee tradiționale, îndeosebi indiene, iar Vahtangov tehnici de comedia dell'arte. *Corpului i se recunoaște aptitudinea de a formula și stăpîni un limbaj.*

Meyerhold propune biomecanica, Tairov « teatrul formelor pline de emoție », Vahtangov vizează uniunea dintre convenție și trăire. Indiferent de soluții, comună este încercarea de a delimita un domeniu și un limbaj în condițiile eliberării de prejudecăți naturaliste. *Convenția* și *specificul* preocupă extrem, *revelarea* teatralității nealterate fiind obsesia școlii ruse. Recursul la origini a însemnat una din soluțiile preferate în vederea acestui scop. Traseul urmat este de la recunoașterea corpului la tehnică, iar prin tehnică la un limbaj și astfel la particularizarea unei arte. *Aici teatralitatea își este suficientă ei însăși*, corpul fiind sursa unor forme expresive care nu afectează condiția, umană sau socială, a publicului.

## Limbajul eficace

Într-o perioadă ulterioară se produce o nouă mutație: teatralitatea servește. Esteticile lui Artaud și Brecht exemplifică aceasta. Fascinați de eficacitatea artei



https://biblioteca-digitala.ro

ei consideră obligatorie întrebuințarea convenției teatrale căci exclud orice ideal de gratuitate. La ei actorul prin tehnică nu mai confirmă doar teatrul ca artă, ci vizează și metamorfoza publicului prin spectacol.

Brecht pretinde teatrului un regim antiiluzionist, excluzînd totodată implicarea evazionistă a sentimentelor: scena trebuie să stabilească raportul de mediere a societății și istoriei cu sala. Aici orice deviație de la « conștiința clară », utilizînd un termen brechtian, produce confuzii. Formularea funcției acordată teatrului îi determină, consecință normală, și caracterul. *Subordonarea nu mai este față de o artă, ci față de o misiune.* Soluțiile brechtiene sînt la nivelul textului *dramaturgia epică*, iar la cel al interpretării *distanțarea*.

Meyerhold înaintea lui Brecht presimțise și el impasul gratuității teatrului. În perioada revoluționară caută acele tehnici care favorizează insinuarea atitudinii interpretului față de rol. El nu mai suportă inactivitatea. Cîteva procedee orientale ca « jocul inversat » sau « avant-jocul » îi servesc. De asemeni împrumută din aceleași motive principii constructiviste. La Brecht distanțarea capătă însă caracter programatic. Tehnica interpretării trebuie adecvată unei dramaturgii, întreg procesul fiind conceput în vederea unei singure sarcini: *comentariul și explicarea societății ca produs al activității oamenilor*. Prometeismul caracterizează revizuirea brechtiană.

Distanțarea privește atît pe interpret cît și pe spectator. (Arbitrar vom întreprinde separația lor). Actorului nu-i mai revin nici obligații mimetice și nici rezumarea la caracter. El se plasează între spectator și eveniment. Prelungind afirmația brechtiană, Bernard Dort definește pe interpret ca « locul și mijlocul de a avea o conștiință istorică ». Acestui nou regim îi corespund tehnici de joc diferite. Interpretul nu ascunde repetiția, ci dimpotrivă și-o asumă evident, împrumutînd de la actorul oriental, îndeosebi cel chinez, procedeele de citare a personajului. Pentru aceasta jocul are un caracter de încheiat, iar spectatorului nu i se mai maschează procesul preliminar de pregătire. Evidența mijloacelor, ale actorului, cît și cele tehnice urmăresc excluderea iluziei. Un alt procedeu pentru a susține programul de realizare a teatrului ca anti-physis, de blocare a oricărei confuzii identifiante cu realitatea, provine din modul de elaborare a semnelor. « Semnul trebuie să fie parțial arbitrar, fără de care se recade într-o artă a expresiei, într-o artă a iluziei esențialiste » scrie Roland Barthes. Interpretul menține prin toate aceste procedee starea de luciditate necesară examinării și analizei. Actorul nu se lasă posedat de personaj sau eveniment, el jucînd « ca și cum și-ar descrie stările ». Naturalitatea lumii dispare, înstrăinarea de ea prin uimire fiind singura șansă de a o înțelege. Nimic nu e definitiv și stabil. Caracterul axiomatic al istoriei și societății trebuie exclus, singur valabil fiind examenul liber de orice prejudecată sau implicație sentimentală. Distanța funcționează ca o maieutică, ea e « instrumentul posibil al unui teatru dinamic într-o lume ce se transformă » scrie Brook. Tehnica înseamnă și mesaj, căci distanțarea se echivalează cu o atitudine față de lume, sursă a participării la examenul lucid al prezentului.

În sistemul brechtian corpului i se diminuează funcțiile senzoriale, atribuindu-i-se în exclusivitate sarcini semiologice. Neputința de a stăpîni cu certitudine corporalitatea o face suspectă și de aceea este redusă la manifestările sale comportamentiste.

Indiscutabil că atitudinea față de corp se explică la Brecht prin perspectiva din care discută el sarcinile actului teatral în lumea contemporană, dar putem descifra și ecouri provenind din particularități biografice. Teoreticianul german acuză psihotehnica scriind: « este greu să ajungi la o stăpînire sistematică a subconștientului care *are*, dacă se poate spune, *memorie proastă* ». Suspiciunea e acum declarativă și nu analitică, pentru ca apoi să-și dezvăluie integral caracterul confesiv.



https://biblioteca-digitala.ro

La actorul occidental, spune Brecht, « ceea ce valorează în jocul său este ceea ce vine din inconștient, dar *aceasta n-are nici o valoare*. » Aici se abandonează demonstrația în favoarea axiomei autoritare: întotdeauna ceea ce este excesiv personal adoptă asemenea expresii categorice. Distanțarea și recuzarea senzorialității e un răspuns la imperativul social atribuit teatrului, dar și la acela al unei personalități căreia îi repugnă orice mesaj corporal. Brecht suspectează acest tip de comunicare din convingerea incapacității sale de a elabora teatrul din imaginar și gratuit. Corpul îi apare ca principală deviație de la posibilitatea unui discurs scenic eficace.

Straniu, dintr-o similară oroare de confort și delectare formală Artaud se va adresa corpului ca posibilitate a artei de a accede la o forță echivalabilă cu a foamei. Fizicul asigură acum eficacitatea actului teatral. El devine periculoasă expediție de comună autocunoaștere a interpretului și spectatorului. « Acolo se stabilește raportul esențial între actor și spectatorul « acționînd », acela al călăului și al victimei, raport sado-masochist ; pe de o parte actorul suferă de propria sa durere și se bucură de eficacitatea sa, pe de altă parte spectatorul se bucură de această durere primită căci ea semnifică redescoperirea forțelor profunde, o eliberare de tot ceea ce înăbușea nașterea vieții și se bucură de sacrificiul « mortal » care se desfășoară în fața lui ca necesar regenerării sale » scrie Christian Jilloux in « Le Théâtre face à nous ».

Artaud revelînd categoric corporalitatea descoperă domeniul ale cărui rezerve le va exploata insistent spectacolul contemporan. Corporalitatea nu se mai echivalează, ca în școala rusă, cu dinamismul corpului, ci, dimpotrivă, are sens de manifestare, prin joc, a senzorialității interpretului. Scena, deci implicit teatrul, devine locul unui plonjeu în obscuritatea începuturilor acolo unde nu se instalase nici autoritatea rațiunii, nici aceea a civilizației. Pentru aceasta mijloacele se extind: corporalitatea se manifestă în condițiile eliberării de limbajul articulat. Asumarea celui fizic, insistă Artaud, determină accesul către alte domenii decît cele unde se manifestă cuvîntul. Conținutul mesajelor depinde întotdeauna de limbajul întrebuințat: adevărurile corpului nu se pot comunica decît prin expresia sa concretă și obiectivă. Nu însă haosul e regimul lui de manifestare, ci elaborarea unei tehnici precise. Există la Artaud o continuă pendulare între repulsia față de repetabil și tendința de a descoperi pentru Europa « gesturile făcute să dureze » care l-au uluit în dansurile balineze. Alain Virmaux observă că Artaud vorbind despre producerea transei la un interpret nu se referă la cultul dionisiac ce mizează pe delirul anarhic, ci se revendică de la « tehnicile posesive » orientale atunci cînd vizează « să obțină transe prin metode calculate » [1]. În evoluția teoriilor lui Artaud, după ce asistăm inițial la deificarea hazardului, el sfîrșește prin a-l anatematiza crunt. Ultimele articole din « Le Théatre et son double »: « Un athlétisme affectif » și « Le Théâtre de Séraphin » exprimă această intenție de scientizare a resurselor, procedeelor și efectelor corpului. « Destul cu o magie care se hazardează, cu o poezie care n-are știință pentru a o susține » scrie el categoric. Sub șocul balinez, Artaud nu acuză doar hazardul ci, mai mult, pretinde codificarea comunicării corporale fie prin apelul la sistemul de notație muzical, fie prin întrebuințarea altor limbaje cifrate. Forța pe care o urmărea limbajul corporal susținut pe mecanismul de funcționare al visului de acum încolo o va realiza mai pregnant un limbaj

[1] La Artaud, contradicția între haos și ordine permite diferite opțiuni și de aceea experiențele care descind din principiile sale adoptă atitudini diferite. Livingul și, mult mai accentuat, happening-ul cultivă hazardul, suspectînd organizarea ca sursă de rea conștiință, Grotowski dimpotrivă consideră că unei revelații a celor mai profunde straturi ale ființei îi e necesară, pentru a fi eficace și comunicabilă, un sistem de semne. « Cu cît te înfunzi mai mult în ceea ce e ascuns în noi, cu atît mai mult trebuie să întărești disciplina exterioară, cea care este forma, artificialitatea, ideograma, semnul ».



https://biblioteca-digitala.ro

codificat. Artiştii balinezi întrebuinţează « semne eficace despre care ai impresia că nu şi-au pierdut puterea de milenii . . . (ei) demonstrează eficacitatea şi valoarea superior acţionînd a unui număr de convenţii bine învăţate şi mai ales magistral aplicate ». *Artaud sfîrşeşte şi el prin a resimţi necesara corelare dintre corp şi tehnică*, de suscitare controlată energiilor sale. Dacă importanţa lui Artaud constă din revelarea fără ezitări a corporalităţii ca destin al teatrului, criza lui practică provine din incapacitatea de a elabora o tehnică. Teatrul fizic — ceva ce trebuia făcut.

## Către o semiologie a corpului

Fără a intra în profunzimea unor explicaţii exhaustive, putem sezisa anumite determinări sociale asupra limbajului scenic la care aderă creatorii unui moment istoric. În perioada anilor '50 expansiunea teatrului asupra celorlalte arte în numele unui « teatru total » se explică şi prin tentativa de a se propune imagini ample, spectaculoase, apte să elibereze pe spectator de sub autoritatea unei memorii care îi reînvia războiul, lagărele, prizonieratul. O lume ce supravieţuise cataclismului continua să rămînă sub dominaţia lui şi aceasta explică nevoia de forme impresionante, singurele capabile să devieze obsesiile, încă persistente, spre domeniile imaginarului.

Momentul ulterior, al anilor '60, aparţine teatrului preocupat de referinţa la crezul artaudian al esenţei fizice a actului teatral. Corpul devine însă nu doar principal mijloc de expresie, ci şi valoare existenţială pe care şi-o revendică scena. Istoria ultimilor douăzeci de ani oprimase senzorialitatea, continuu exclusă ca manifestare în contradicţie cu evenimentele tragice ale timpului. Ea însemnă evadare din datele concret-istorice în numele unei eterne condiţii a corpului, care coexistă speciei de la începuturi. Exclusivitatea apelului la corp întîlnită la numeroase trupe, traduce de aceea nu doar pasiunea de fortificare a umanităţii prin resurecţia energiilor fizice, ci şi o formă de pesimism istoric. Sechelele psihice ale războiului persistau sub forma neîncrederii în puterea de intervenţie asupra istoriei şi societăţii. Omului i se oferă ca singură şansă posibilitatea de a-şi restaura vechile legături cu secretele puterii ale corpului în afara dinamismului social. În prima etapă a pasionatei ataşări a teatrului la limbajul fizic el avea semnificaţia unui dialog al vocilor eterne ce răzbătînd prin timp ignoră actualitatea şi formele ei. Refacerea cosmosului însemna sacrificare a istoriei. Acestei rupturi încearcă să-i răspundă azi acele tentative angajate în efortul de cooperare a limbajului fizic cu temele contemporaneităţii.

Ceea ce şochează în succesiunea lui Artaud este plurivalenţa direcţiilor, uneori chiar contradictorii, explicabilă însă prin caracterul deschis şi nonsistematic al textelor sale. Neignorînd variaţia extraordinară a expresiilor propuse, o sacrificăm deliberat pentru a descifra doar acele experienţe decisive care au formulat o expresie coerentă a programului dedus din profeticul « Théâtre et son double ».

La Grotowski elaborarea unui limbaj fizic pe baza unei tehnici e principala preocupare. Corpul suportă un iniţial antrenament în vederea eliberării de toate blocajele psihice şi fizice. Se urmăreşte stimularea resurselor rezonative ale trupului care trebuie să răspundă precis şi rapid impulsurilor subterane. Eliminarea e primul deziderat căci achiziţia de procedee nu mai interesează. În acelaşi spirit Julian Beck scrie « nu poţi juca decît plecînd de la zero, lichidîndu-te, devenind o anvelopă goală » [1]. A juca pretinde acea disponibilitate aptă de a asigura mani-

[1] Grotowski recunoaşte, ca şi Artaud, importanţa influenţei orientale pentru preocuparea elaborării semnelor. El se deosebeşte însă prin inventarea unor semne destinate nu ca în Orient unei lungi cariere, ci în vederea unui singur spectacol. Semnul la asiaţi are tradiţie transmiţînd o semnificaţie precisă, în timp ce semnul european, fără istorie, apare spectatorului mai ambiguu.

festarea vizibilă a obscurelor apeluri invizibile. Ulterior, pentru a-l comunica, informalul trebuie organizat prin elaborarea de semne. « Contrar opiniei curente noi credem că un proces psihic care nu este dublat de o disciplină de articulare a rolului e ineficace. Nestructurarea nu este o eliberare, ci naşte haosul. Compunerea rolului nu limitează cu nimic procesul spiritual, ci dimpotrivă îi pregăteşte calea. Rolul este un sistem de semne care pune în evidenţă ceea ce se ascunde în spatele măştii naturalului cotidian . . . Semnul, nu gestul banal este, pentru noi, expresia integrală, elementară ». El se dispune ulterior într-o partitură. La Grotowski tehnica vizează justa rezolvare a raportului dintre spontaneitate şi ordine. « Această lecţie n-a fost înţeleasă nici de Stanislavski pentru care domină influxurile naturale, nici de Brecht care acordă o prioritate exclusivă construcţiei rolului », scrie Raymonde Temkine.

Grotowski, Barba urmăresc stabilirea acelui raport care-l preocupa pe Artaud între *ambiguitatea mesajului corporal şi soliditatea semnelor*. « Teatrul american nu suportă, explică Joe Chaikin, această fixitate a discursului. Grotowski nu ne oferă deschideri, spectacolul este acolo, superb, în faţa noastră. Societatea americană, impresizibilă, fără încetare în transformare, ar face imposibilă o disciplină de genul celei a lui Grotowski ». Aici *improvizaţia şi hazardul* sînt metoda şi regimul asumat. Corporalitatea se manifestă liber. La el organizarea deţine un coeficient minim. Acceptarea acestui regim e tipică pentru teatrul american fascinat de ieşirea din artă în vederea descoperirii unui regim de creaţie cu valoare morală, ca şi a intervenţiei asupra societăţii. Living-ul şi teatrele radicale personifică aceste două ipostaze. « Din cînd în cînd cred că cel mai important lucru pe care-l facem este viaţa noastră în comunitate. Ea e poate mai importantă decît ceea ce facem pe scenă », scrie Julian Beck.

Descinsă din recunoaşterea corporalităţii ca manifestare liberă apare şi iniţiativa Open Theatre-ului. Improvizaţia permite elaborarea unei structuri dramatice, parţial revizuită şi organizată ulterior de dramaturgul teatrului. Echipa îşi creează un sistem de semne dar fără regimul rigid din spectacolul grotowskian. Jocul energiilor lumii nu trebuie întrerupt prin expresii fixe, spune Chaikin, preluînd un principiu zen. Iniţiativa Open-ului se particularizează, căci anunţă un moment nou în evoluţia tehnicilor de joc: distanţarea şi participarea nu se mai contrazic, ci se corelează. Spectacolul părăseşte coerenţa unui singur regim, preferînd alternanţa: momentelor de angajare psihică a interpreţilor le succed cu rapiditate extremă altele unde apar tehnicile distanţării. Concepţia lui Brecht despre regimul discursului politic se transformă: el devine mai acut prin cooptarea resurselor senzoriale. De asemeni decade şi obsesiva reducţie artaudiană la o corporalitate în care răzbat doar apelurile eternităţii cosmice. Revendicarea trupului se face acum din perspectiva responsabilităţii politice care pretinde angajarea în societate a omului ca fiinţă integrală. El devine autor al istoriei pe care o trăieşte înţelegînd raţional mecanismele şi resimţindu-i fizic tragediile.

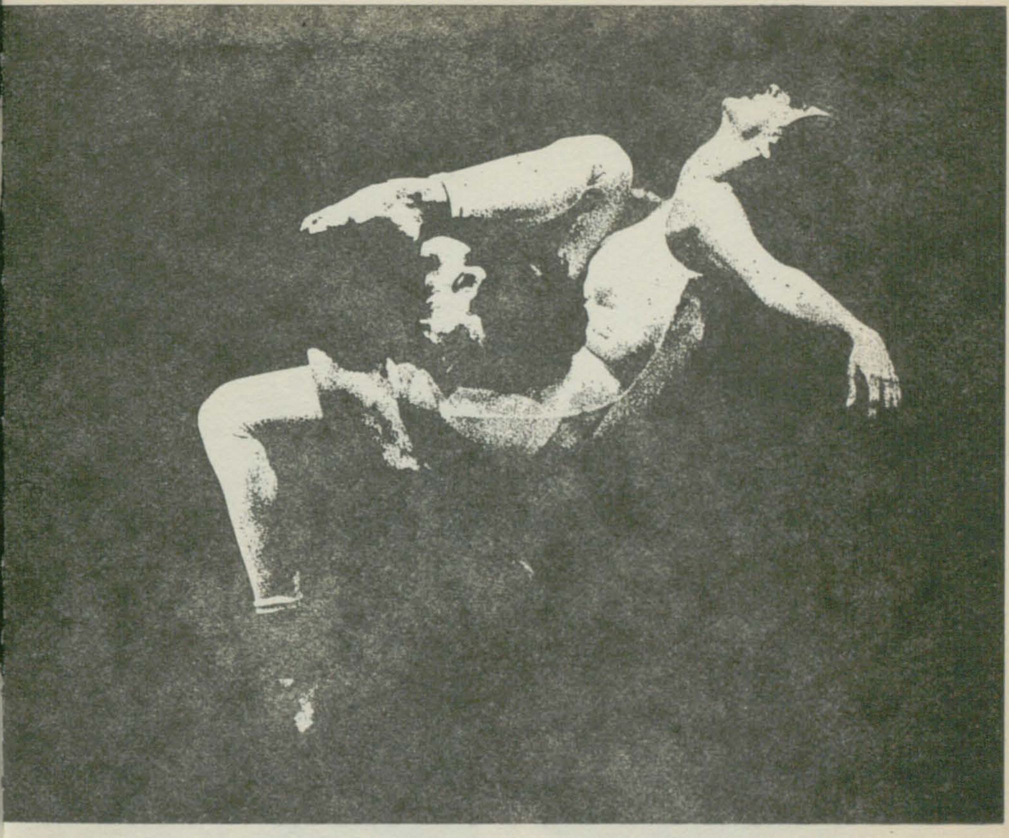
Teatrul vrînd să se confirme ca artă sau să supravieţuiască într-o competiţie periculoasă cu mass-media s-a adresat corpului care pînă la urmă a devenit acel centru de gravitate capabil să transforme reprezentaţia într-o lecţie de solidaritate. Azi, ataşîndu-i-se semnificaţiile unei atitudini politice, corpul nu mai înseamnă extracţie din prezent, ci dimpotrivă el devine *punctul de întîlnire al naturii omului cu istoria sa.*



https://biblioteca-digitala.ro

# DANSUL
## redimensionare a corpului

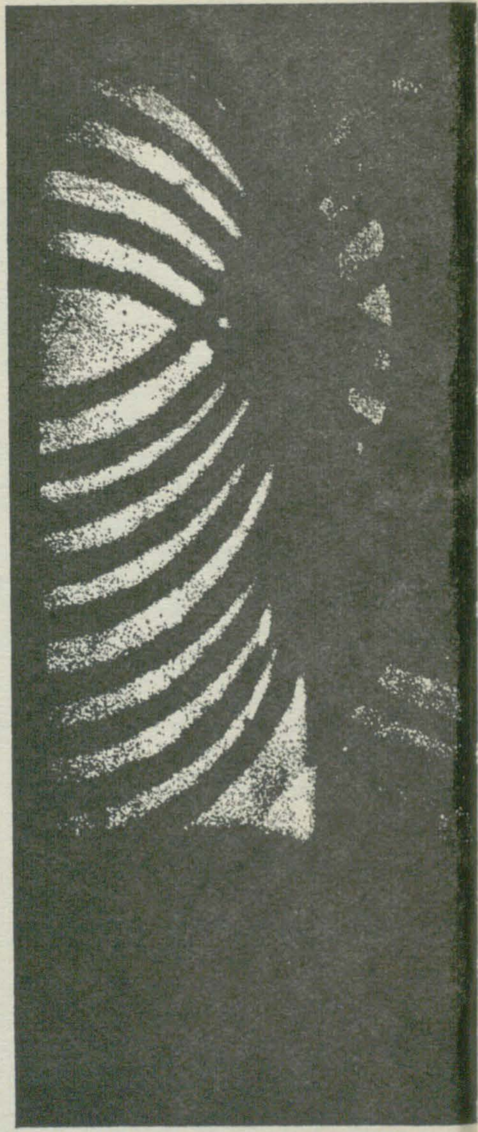
https://biblioteca-digitala.ro



La p.p. 258, 259, Glen Tatley, *Mutations*
La p. 260, Alwin Nikolais, *Kildex I*
La p. 261, Béjart, *Variations pour une porte et un soupir*

https://biblioteca-digitala.ro

La p.p. 262, 263, Alwin Nikolais, *Ecou*
La p. 267, Alwin Nikolais, *Cortul*
La p. 269, Béjart, *Stimmung* (Stokchausen)



https://biblioteca-digitala.ro

TEA PREDA

# « DACĂ DANSATORII AR PUTEA SĂ ZBOARE... »

« Dacă dansatorii mei ar putea să zboare ... », declara, cu un aer visător, Alwin Nikolais, marele şaman al coregrafiei moderne şi puteai fi sigur că în focarul pupilelor lui albastre — de un albastru senin, limpede, odihnitor şi pur (cît de misterioase şi înşelătoare pot fi candidele culori), se aprind şi se mistuie simultan viziuni fantasmagorice, teribile holocauste cosmice, imagini haos, imagini geneză, cataclisme, convulsii şi ordonări ale unui univers delirant, devorat de frenezia mişcării, un univers prolix şi ambiguu, populat cu oameni ce zboară, oameni amfibii, oameni insecte, oameni lumină, oameni obiecte, oameni pete de culoare, oameni cochili sau plante, vibraţie sau humă, oameni idoli, oameni amibă, oameni sunet sau fum.

Şi totuşi, oameni? Da, totuşi oameni. Pentru că în neliniştitoarele lui spectacole, pe care americanii nu le pot nicidecum clasa în vreun compartiment oarecare (« există baletul clasic, există dansul modern ... există Alwin Nikolais » declara, cu amuzată perplexitate cronicarul lui New York Times, Nikolais şi a sa « multimedia dance-theatre piece »), în acest uluitor teatru iluzionist supus demonului mişcării, în care totul dansează, corp-lumină-sunet-obiect-culoare, trupul dansatorului este energia, forţa de acţiune. Luminile răscolesc, inundă, segmentează, dilată, sfîşie, mistuie sau îmbrăţişează scena; valurile de unde sonore electronice vîjîie, răpăie, gem, bîzîie, clănţăne, ciocnesc suav nervuri de frunze uscate, troznesc, plescăie, murmură îngereşte; stranii accesorii, feşe extensibile, lanterne, bare de nichel, globuri, măşti, paravane, cercuri, eşarfe, (« extensii vii » ale trupului, mijloace « terapeutice, psihologice şi de transcendere ») agită volumul scenei — dar eroul tuturor acestor dezlănţuiri frenetice, eroul cosmicelor peripluri, este trupul dansatorului. Un erou în altă accepţie decît cea clasică; fără grandilocvenţă, lipsit de epos, de cortegiul clamărilor uluit-admirative.

« Am, fără-ndoială, o filozofie — mărturiseşte Alwin Nikolais —, ridic omul din lume pentru a-l plasa în univers: el face parte dintr-un mare mecanism căruia nu-i este rege ».

Şi iată zvîrlită fiinţa dansatorului (şi odată cu el şi noi, pentru că imageria lui Nikolais te zgîlţîe, te tîrăşte, te absoarbe), iată zvîrlit acest trup omenesc într-un



https://biblioteca-digitala.ro

peisaj al imprevizibilului absolut, pe tărîmul lui « totul este posibil ». Se clansează precum un plonjor în abisul oceanului sau în necuprinsul spațiului sideral, și între el și lumea ce-o străbate, nici o pavăză. Nimic nu-i apără epiderma vulnerabilă, înaintează în tărîmul străbătut de secrete scurt-circuite, de misterioase jeturi de energie ce poate metamorfoza ființa în *orice*, o poate dizolva în lumină, în pete difuze de culoare, în vîrtejuri fluorescente, în vibrație sonoră, în pulbere, în nimic. Formele nu se așează, își caută frenetic contururile, materia bolborosește, orbecăie, împinge, se zbate în convulsia ce seamănă tot atît de bine cu o geneză cît și cu un apocalips. Trupul nu se așează. Mistuit de incendii de lumină, galvanizat de sunete electronice, trupul dansatorului pare însuși duhul metamorfozei. Dar cît de departe sîntem de acel « act pur al metamorfozei » în care se pierde, transfigurată, dansatoarea cîntată de Valéry, cît de departe sîntem de mișcarea, « dulceață înmulțită nețărmurit prin ea însăși, a acestor întîlniri și a acestor schimbări de forme de fericire », cît de departe sîntem de acel « dedal de grații », de acel « gingaș mic templu trandafiriu și rotund » pe care-l clădeau, dansînd, pe solul « cu grijă mîntuit de toate pricinile de aritmie și nesiguranță » delicatele tanagre Athikté, Rhodopis, Niktèris sau Ptilé ! Creatura « divină », « centru al cosmosului » proslăvit de un Pico della Mirandola, trupul, a cărul frumusețe se credea că ar decurge din « armonia lui numerică și din imitarea stelelor și îngerilor », trupul, « modelul suprem de simetrie și proporții dumnezeiești » admirat de un Michelangelo — oscilează în lumea lui Nikolais între cele mai imprevizibile forme, solul lui este aritmia și accidentul, îngerii lui sînt cel mai adesea bufoni, grotești, ei au ceva din aerul totodată amenințător și derizoriu al unui *Don Coucoubazar* zămislit de Dubuffet.

Impresia izbitoare pe care ți-o lasă dansatorii lui Nikolais, este de apariție stranie, de neverosimilitate. Anatomii ce ascultă parcă de alte legi decît cele omenești. Păpuși de cauciuc, cu mișcări dezarticulate, la care participă întregul trup, o parte, sau doar o infimă parte (un braț, un picior — de pildă — sau doar antebrațul, sau laba piciorului, sau degetele labei piciorului) și care-și află un ciudat echilibru, mereu primejduit, niciodată pierdut, în însuși ritmul dezordonat-ordonat al necontenitei dizlocări. Un ritm în care uneori se strecoară răsuciri încete, lentoarea unor mișcări scufundate în ocean. Abolite, aici, emoțiile. (Dansul nu este o emoție, este o mișcare », spune Nikolais.) Ele sînt periculoase într-un univers al accidentului. Tensiunea este de alt ordin; o permanentă și ascuțită stare de veghe. « Spiritul trebuie să acompanieze corpul în mișcare. Fiți prezenți, fiți direcți, fiți preciși. Ieșiți din lumea voastră și intrați în univers » — le spune Alwin Nikolais dansatorilor săi.
Călători ai unor spații necunoscute, au, pentru noi, reflexe și gesturi necunoscute.

Mișcările dansatorului de formație clasică, academică, se desfășoară în jurul unui punct fix, situat, ca într-o geometrie ideală, în însuși centrul volumului trupului: baza coloanei vertebrale. Din acest ax, din acest resort pornește desenul radiant, dominat de elegante simetrii, al mișcărilor brațelor, trunchiului și picioarelor. Poziția picioarelor « en dehors » (cu rotația, spre în afară, a bazei femurului), amplifică senzația de geometrie desfășurîndu-se în jurul unui pivot imuabil. O ordine geometrică ce amintește de perfecțiunea lumii cristalelor.

Într-un univers nikolaisian al « dezordinei mecanice », trupul dansatorului, adaptat imprevizibilului, accidentului, poate căpăta forme diverse. Fiecare formă are greutatea, volumul, sensul său. Forma este unul din elementele dansului, alături de spațiu, timp și mișcare. Există un spațiu interior, există suprafața corpului nostru, apoi tot ce există în jurul și în afara noastră; există lucruri în timp și lucruri în afara



https://biblioteca-digitala.ro

timpului, există timp organic (circulaţie, respiraţie), timp solar şi timp mecanic, raporturile dintre diferiţii timpi creează ritmul. Iar mişcarea, este ceea ce efectuează un corp între două opriri; intervin greutatea, volumul, viteza, energia, deci timpul, spaţiul, forma.

Explicitări utile (relatate de dansatoarea Susan Buirge, membră a companiei Nikolais în perioada 1963—1967) despre o concepţie coregrafică ce cîştigă astăzi tot mai mulţi adepţi, şi ai cărei termeni se aseamănă mai de grabă cu cei ai mecanicei cuantice.

Dansatorul format de Nikolais anulează « centralizarea » clasicului, mută rapid centrii de greutate, combină, cu extremă precizie şi supleţe, principii conexe. Poate centraliza, încorda o parte a trupului, cealaltă rămînînd liberă, moale, sau « moartă »; urmăreşte cu braţele, sau cu piciorul, un volum ce apare, se ridică, se amplifică şi, brusc se transformă el însuşi în acel volum; mănîncă, devorează spaţiul, îl mută, îl împinge cu şoldul, cu genunchiul, cu trunchiul sau se lasă îmbrîncit, săpat de spaţiu, execută piruete pe călcîi, cu degetele labei piciorului în sus, răşchirate, se rostogoleşte, lipăie, şuşoteşte, ţăcăne maxilarele, rîde nestăpînit, zvîrle crîmpeie de cuvinte, silabe indistincte. Uneori, gesturile lui îţi amintesc de rotirea unui aruncător de disc, de lunecarea înotătorului, de plutirea paraşutistului. Prezentă, mereu, senzaţia de dislocare, de membre asimetrice, de trup lipsit de oase.

Întrebat de unde vine titlul, « Serie Egipteană », dat ciudatelor sale construcţii de cutii de carton acoperite cu nisip, expuse la Paris în această toamnă, Rauschenberg răspunde: « N-am fost niciodată în Egipt, dar cred că fiecare îşi face o idee despre vechiul Egipt, la nivelul mitului său personal ».

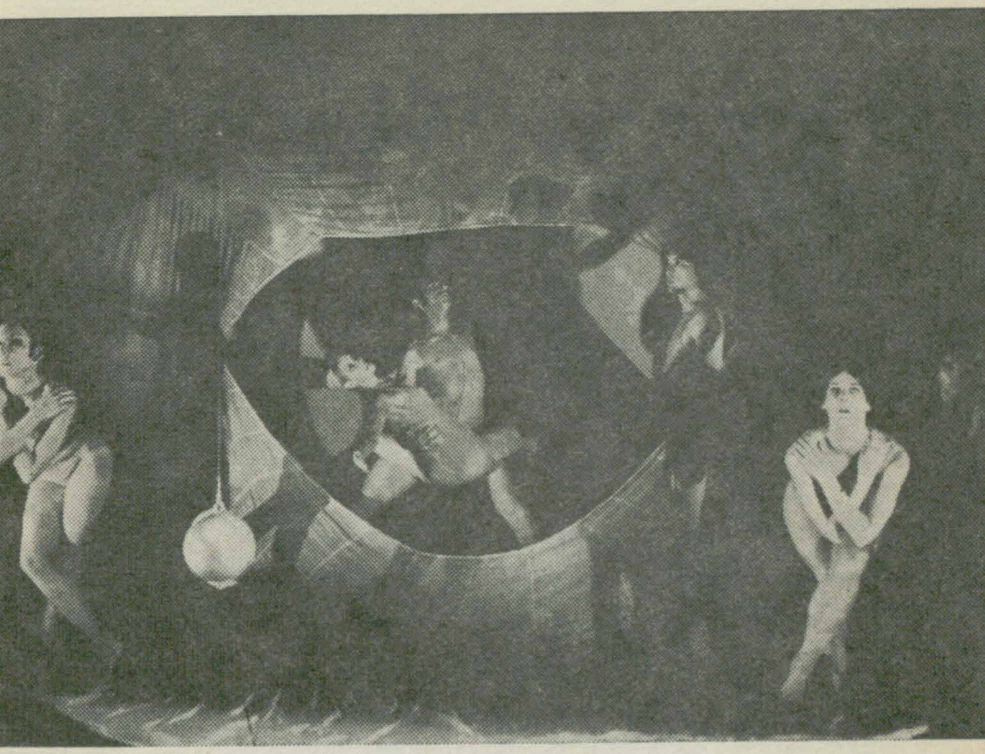
Alwin Nikolais îşi face o idee, la nivelul mitului său personal (nu crede decît în « esenţe », de unde şi nevoia de abstractizare, neîncrederea faţă de orice naraţiune) despre mecanismul fantastic al universului.

Fantasticul, acesta este imperiul abstracţiunilor lui Nikolais (dar n-a devenit oare, fantasticul, moneda noastră de viaţă curentă? « În domeniul ştiinţei — spune marele savant Oppenheimer — învăţăm cît de vastă este ciudăţenia lumii »). Divinitatea ce prezidează mecanismul fantasmagoriei sale cosmice, este *mişcarea*. Totul este mişcare, frenezie dezlănţuită în *spaţiul ce curge* şi *timpul ce se strînge sau se dilată*. Clipele de suspensie ce punctează uneori straniul *grand guignol cosmic* (în tinereţe, Nikolais a fost şi păpuşar, director al teatrului de marionete din Hartford) sînt şi mai neliniştitoare decît vîrtejurile mişcării; pentru că, false clipe de repaos, ele sînt semnalul unei noi declanşări explosive, nu se ştie în ce fel şi unde, sau al unei mişcări *à rebours*, răsturnînd timpul (pe la şaisprezece ani Nikolais improviza la pian şi orgă muzică pentru filme mute; imaginile, pentru el, se pot derula şi de-andăratelea; un tur de manivelă, şi timpul curge îndărăt).

De undeva, din văzduh, coboară pe scenă misterioase bile strălucitoare de aluminiu ce adună pînza unor paraşutişti *(Cortul*, precum un supervis André Breton) configurînd-o într-un cort strălucitor, galben. Aventura poate începe. Cortul se strînge, singur, se ridică, acum seamănă cu o barcă, barca copilăriei noastre, proiectoare de lumini albe şi negre umflă valuri ce-o înalţă sus, sus, oh, ce vis frumos, dar nu vă lăsaţi amăgiţi, lumea nu este o carte cu poveşti roz, corabia dispare, în locul pînzei ei vesele, înfoiate ca o corolă, se cască o pată de-ntuneric, o grotă într-un păienjeniş putred verzui în care se vînzolesc trupuri dezarticulate, chipuri stranii, fantomatice, înfricoşetăoare himere. Trei dansatori *(Noumenon)* înfăşuraţi în saci de nylon extensibil, iau forma unor idoli roşii, proiectaţi ameninţător pe fundalul violaceu stropit cu ocru. Muzica şueră, urcă aidoma şuierului unui avion, geme,



https://biblioteca-digitala.ro



idolii devin nave plutind în spaţiu, navele devin corpuri informe, saci mari, umflaţi, sacilor le cresc aripi ca de peşte, se subţiază, se fuzelează şi, în răpăiturile şi picajele muzicii electronice, devin triumfătoare statui ale zeiţei Nike, statuile se dezumflă, se turtesc, se mototolesc şi devin jalnice otrepe în care noi viraje sonore ascendente pompează forme elansate, aerodinamice sau volume monstruoase.

În celebrul său tratat, *L'idea de pittori, scultori ed architetti*, apărut în 1607, Federico Zuccari exaltă tipul de artist fantast, de o inepuizabilă şi deloc naturalistă viziune, demiurgul unor *effetti meravilgliosi*. Artiştii ce uzează doar de o *prattica naturale*, sînt neinteresanţi, *semplici naturali*, artizani banali, lipsiţi de har; interesanţi, cu adevărat creatori, sînt inventivii, eroii unui *disegno fantastico-artificiale, unui disegno esterno prodottivo, discorsivo, fantastico.*

Efectul scontat de artist, efectul suprem, este surpriza, uluirea.

În pasionanta sa incursiune în zona stilistică a « manierismului », *Lumea ca labirint*, Gustav René Hocke vorbeşte, tangenţial, şi de unele manifestări ale « manierismului », ale spiritului « arcimboldesc » în teatru, balet, carnaval şi modă, amintind, rapid, unele balete de curte de prin secolul XVII. Reflecţiile lui Federico Zuccari nu



https://biblioteca-digitala.ro

anticipau un gust, o nouă optică estetică, o modă; ele existau; şi în nimic nu este mai manifest acest gust al insolitului, al invenţiei, al fantasticului absolut, ca în spectacolul coregrafic al secolului XVI şi XVII, în acele fastidioase « balete » organizate la curţile princiare ale Europei, îndeosebi ale Italiei şi Franţei, acele orgolioase întreceri princiare în fantezie, magnificienţă şi splendoare, care « uluiau » asistenţa.

În *Circe*, sau *Le Ballet comique de la Reine*, reprezentat la 15 octombrie 1581 (realizat sub directa supraveghere a Caterinei de Medicis), Jupiter coboară din cer purtat de un uliu, lîngă *dumbrava lui Pan* se-nalţă o *grotă* înconjurată cu arbori *iluminaţi*, o *boltă aurită* înconjurată de nori, *toute résplendissante de lumière en dedans*; în Le *Ballet du Triomphe de Minerve* (1615), un peisaj montan cu stînci dispare făcînd loc unei păduri, aceasta dispare cedînd locul unui decor cu stînci de coral, de scoici şi alge bătute de valuri, marea răsună de muzica Tritonilor, apoi scena era invadată de nori care întredeschizîndu-se lasă să se vadă îngerii-muzicieni etc. etc. Baletele abundă de scene cu grote stranii, iluminate de vîlvătaia roşie a focurilor de bengal, cu grădini minunate ce dispar făcînd loc unor peşteri înfricoşetoare din care apar fiinţe ciudate, groteşti, divinităţi infernale dansează purtînd pe cap sceptre şi coroane în flăcări, se văd fulgere, se aud trăznete, răgete, urlete. Pictori, astronomi, arhitecţi, ingineri celebri conlucrează cu coregrafii epocii, întrecîndu-se în crearea unor *effetti meravigliosi*, a unor cît mai perfecte mecanisme ale iluziei, « uluind » spectatorii. « Şocîndu-i », spunem noi astăzi.

« Există oare şi astăzi exemple în acest sens? » — se întreabă, nu fără nostalgie, autorul *Lumii ca labirint*.

Dar ce înseamnă această imagerie nikolaisiană, prolixă, bizară (epitetul « bizar », atît de frecvent întîlnit în vechile cronici ale baletelor de Curte, însemna de fapt « ingenios », « original »), acest perfect mecanism al iluziei, al magiei, (« artistul este un magician, spune Nikolais, te face să vezi ceea ce vrea el să vezi »), dacă nu o explozie, modernă, a unor *effetti meravigliosi*, posibile într-un ev al forţei atomice, al ciberneticei, al electronicii, al zborurilor siderale?

Visa mai demult la un spectacol grandios, formidabil. (*Un spectacle fou, absolument fou*, îmi spunea Nikolais, cu surîsul lui absolut fermecător, şi ochii lui albaştri, luminoşi, sclipeau de-o bucurie năstruşnică, contagioasă). L-a realizat, anul acesta, în februarie, la Hamburg, împreună cu Nikolas Schoeffer (efecte plastice) şi Pierre Henry (efecte sonore). O sfîntă, dar deloc cucernică trinitate, prezidînd un sabat al formelor, sunetelor şi culorilor: *Kildex* 1. *Kildex* 1 (Kybernetisch-luminody-nomische Experimente), sau un univers mecanizat, printre elementele căruia figurează trei sute cincizeci flashuri electronice răspîndite în sală, un sistem de televiziune în circuit închis, cincizeci de proiectoare punctuale, douăzeci şi cinci proiectoare cu programare colorată, cinci proiectoare de dispozitiv, patru proiectoare de film, două stroboscoape, treizeci şi cinci de cutii cu efecte luminoase, bombe fumigene, cinci sculpturi înalte de şase metri şi jumătate, în întregime telecomandate, fiecare prevăzută cu cîte patruzeci şi cinci oglinzi mobile, o cortină cu o mie de semnale luminoase, efluvii de muzică electro-acustică.

Secvenţe pur coregrafice alternează cu altele în care predomină efectele sonore şi plastice, într-o fugă ameţitoare. Senzaţia de magie este perfectă. Imperiul iluziei este absolut. Şi, în delirul unei lumi funambuleşti, ireale, inconsistente, ce se naşte şi se destramă, iar se naşte şi piere, accentele unei poezii tulburătoare; sîntem în imperiul strălucitor şi derizoriu al păreinicului, al umbrelor: într-o prizmă enormă,



https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

construită din oglinzi, o dansatoare, singură, cu gesturi neliniştite, prinse în jocul de oglinzi; gesturile se izbesc neputincioase de faţetele prizmei, se sting sau se multiplică la nesfîrşit, în timp ce păsări de lumină, şi ele captive, se rotesc ameţitor în jur. În final, un holocaust alb, al umbrelor: prisma, invadată de dansatori, sfîşiată de o pată albă ce se măreşte, treptat, mistuie, corolă vorace, trupurile captive; totul se destramă, se risipeşte, piere ca un vis.

Dar cît de fascinant, cît de *altfel* uluitor, este trupul în acest perfect *mécanisme du diable !* Uneori, trupul dansatoarei este gol, şi, superb în nuditatea sa, împrumută căldură iluziei, jocului cu umbra, cu non-fiinţa. Dincolo de sclipitoarele focuri de artificiu, dincolo de frenezia reverberaţiilor de culori şi sunete, dincolo de delirul rece al mecanismelor, re-descoperim trupul. Neajutorat şi puternic, simplu şi enigmatic, prezent, palpabil, înconjurat de un inconfundabil *halo* de lumină şi căldură.

Isadora Duncan descoperise, în lungile ei ceasuri de cufundare în sine (stătea nemişcată, ca într-un extaz, cu mîinile încrucişate între sîni, la nivelul plexului solar, aşteptînd să surprindă resortul central al oricărei mişcări, focarul, forţa motrică) că există în orice manifestare a naturii, o unitate de ritm, « a cărei linie caracteristică este ondularea ». Sunetul se propagă în unde; la fel şi lumina, mişcarea apelor, a vîntului, a arborilor. Un suflu imens, unic, ritmic şi continuu animă Pămîntul, şi dansatorul, ascultînd « pulsaţia Pămîntului », i se integrează, fericit, restabilind un contact de mult pierdut. Cu Isadora Duncan, trupul descoperă armonia cosmică, « graţia eternă a curbelor » şi, ritm senin în ritmul universal, se avîntă, liber, precum « o strofă umană într-un vast poem ».

Pentru Mary Wigman, spaţiul în care se mişcă dansatorul (ai cărui centri de mişcare sînt acum toracele şi bazinul) este încărcat de tensiune, forţe obscure, impulsuri de energie primară agită trupul anxios, în căutarea unor trăiri revelatorii. Spaţiul gîndit de Martha Graham este ilimitat, un spaţiu în care trupul îşi proiectează emoţia în mişcarea văzută ca o contracţie şi extensie, o continuă vibraţie, pornind dinspre centrul corpului spre periferie, o alternare a contracţiilor şi relaxărilor într-un ritm interior imprevizibil, cu alunecări « en douceur », executate în spirală.

De curînd, în Franţa, galeria Sonnabend a prezentat, la muzeul Galliera, o expoziţie-spectacol, în cadrul căreia erau regrupate nume de pictori (Rauschenberg, Bruce Naumann, Dine, Serra, Robert Morris etc.), alături de muzicieni (Phil Glass), de dansatori-muzicieni (Simone Forti, Charlemagne Palestine), de dansatori (Trisha Brown, Joan Jonas, Kenneth King), de artişti-plasticieni (Paolini, Denis Oppenheim, Robert Whitman, Sarkis, Acconci, Kounellis). Pentru Trisha Brown, reprezentantă a « tînărului val », impulsionat de coregraful avangardist Merce Cunningham, ideea *a-greutăţii* a născut dansatorul netutelat de legea gravităţii, trupul sfidînd echilibrul, deplasîndu-se de-a lungul unui zid vertical, plutind în spaţiu (cu sprijinul unor sumare aparataje tehnice). O pasionează echilibrul, mai exact, poziţia extremă ce precede căderea. « La fiecare respiraţie, echilibrul se schimbă ». Compune dansuri din structuri de mişcări simple ce se adiţionează după un calcul perfect matematic. Kenneth King (a ajuns la dans făcînd studii de filozofie şi religie, declară că trei sînt maeştrii ce l-au ajutat să înţeleagă dansul: Friedrich Nietzsche, Isadora Duncan, Gertrude Stein) este preocupat să afle cum este posibil să interceptezi principiile fizice cosmice şi să înregistrezi direct legile mişcării; interesat de legile cosmice şi de telepatie, suprapune unui dialog de mişcări un dialog de cuvinte, deformate, inventate, încercînd să pătrundă o dimensiune « teletemporală ». Joan Jonas, modificînd raportul spaţial public-dansator, plasînd spectatorii, de pildă, pe acoperişul unui imobil în apropierea căruia se află un teren pe care se mişcă dansatorii (şi unde pot interveni, intenţionat sau efect al hazardului, copii, trecători,

mașini, animale), obține date noi asupra percepției mișcării și a zgomotului. Pentru Simone Forti, este pasionantă încercarea de a « reține fiecare mișcare pînă în ultima clipă posibilă, astfel încît necesitatea acestui dans să devină atît de evidentă încît spectatorii s-o resimtă ca pe un fenomen inevitabil ».

Marii răzvrătiți ai dansului secolului XX (și cîți nu cunoaște acest ev supus unor tensiuni nemaintîlnite !), repudiază axiomele, efigiile, certitudinile. Fiecare în felul său, în numele cîte unei religii a gestului. Și de fiecare dată, pe stindardele lor fluturate cu vehemență, imaginea, re-dimensionată, a trupului dansatorului.

●

Un sunet
Trăiește ca Tine, ca Mine, ca El, ca și Ea
ca Acela
se mișcă se-ntinde și se strînge,
se transformă, dă naștere, înalță, moare și renaște
caută — nu caută — găsește — pierde
se-apropie — iubește — așteaptă — se grăbește
se duce și vine

(Text din poemul *Illimité* — *Unbegrenzt*, scris de Stockhausen în scopul unei « pregătiri psihologice » a publicului, cît și a interpreților, față de fenomenul muzicii moderne)

Înlocuiți cuvîntul « sunet » cu « gest », substituiți verbelor propria lor mișcare, dați drept de viață acestei mișcări, dați-i frumusețe acestei mișcări oferind-o trupului atent, zvelt și agil al dansatorului, lăsați acest trup să se miște simplu și liber, stăpîn absolut al gestului, al sensului, al spațiului pe care și-l creează, lăsați-l să se bucure de bucuria propriei lui re-descoperiri — și veți lăsa astfel să intre în scenă, sub altă ipostază, dansul. Așa cum îl preconizează, așa cum îl practică neobositul său profet, Merce Cunningham.

Spirit iscoditor, rebarbativ, (fost elev al celebrei coregrafe Martha Graham, a părăsit compania de balet a acesteia din cauza « tendinței ei psihologice », declarînd că preferă unei « figuri-mame », dadaismul), conlucrînd cu artiști de avangardă — compozitorul John Cage, pictorii Rauschenberg, Frank Stella, Andy Warhol, Jasper Johns —, Merce Cunningham exaltă libertatea absolută a gestului. Dansul nu are menirea de « a spune », ceva, ci de « a face » ceva. « Dansul este o mișcare în spațiu și timp », trupul își găsește ritmurile sale, pe care clipa le reliefează, ele neordonîndu-se într-o suită dinainte stabilită de coregraf; o multitudine a posibilităților, nu o izolare într-un stil. Mișcarea « en dehors » sau « en dedans », mișcarea yoga sau cea de folclor, stilurile cele mai diverse, toate sînt posibile, trupul dansatorului este regele absolut al dansului. Un rege -ascet, căruia nu-i place să se-nfășoare în strălucitoare mantii de simboluri, cronici fastidioase, parăzi, aluzii estetice, ebluisante insolențe; un rege- pelerin, căci « imperiul » său poate fi tot așa de bine o somptuoasă scenă, cît și modesta sală a vreunui gimnaziu, a unei școli sau a unei universități, dalele unui muzeu sau ale unei biserici, pămîntul sub cerul vast; un rege liber, căci nimic nu-l îngrădește, nici o prejudecată a mișcării, nici o presiune, nici o sugestie, fie că s-ar numi muzică, scenografie, lumină. Coregrafie, muzică, scenografie sînt elemente ce pot avea o existență izolată. Existențe ce se pot întîlni, intersecta, suprapune, dar drumurile lor pot



https://biblioteca-digitala.ro

fi şi paralele; sau se şi pot ignora. Ca şi în viaţă. Obişnuiţi să exerseze şi să improvizeze în tăcere, dansatorii lui Cunningham îşi pot continua, imperturbabili, jocul lor cu spaţiul şi cu timpul, indiferent de muzica ce s-ar suprapune ulterior, în spectacol, indiferent de luminile ce le-ar mîngîia sau violenta atunci trupul. Acesta este marele, fascinantul joc abstract al dansatorilor lui Cunningham: jocul cu timpul şi spaţiul. Jocul cu timpul: accelerînd sau diminuînd dinamica mişcării; jocul cu spaţiul: acţionînd independent de mişcarea celorlalţi, într-o geometrie a gesturilor pure şi simple (uneori gesturi inspirate de jocul copiilor, de mişcarea animalelor, de gesturile oamenilor de pe stradă), geometrie a gesturilor deloc prestabilită, mereu diversă (Cunningham fixează doar structurile baletelor sale, liniile generale). Dansatorii se mişcă precum « nişte călători ce se încrucişează într-o gară », fiecare dansator îşi construieşte propria sa mişcare, în propriul său spaţiu. Ca şi celelalte elemente ale spectacolului, sînt existenţe ce se pot întîlni, intersecta, suprapune, dar drumurile lor pot fi şi paralele; sau se pot ignora. Ca şi în viaţă.

Nici o altă artă nu are în aceeaşi măsură privilegiul, ca dansul, de a fi expresia palpabilă şi imediată, a spaţiului şi a timpului totodată. Fascinat de timp (« este lupta mea perpetuă. Temporalitatea este ceea ce mă interesează, în orice lucru »), Rauschenberg visează « picturi care să se desfăşoare în timp » — aşa se explică gustul lui pentru o anume formă de teatralitate, excentrică, la care, mărturiseşte el, a ajuns prin dans, teatralitate abstractă. Declară de altfel că una dintre cele mai frumoase experienţe ale vieţii sale, a fost cutreierarea lumii împreună cu trupa lui Merce Cunningham şi John Cage (astăzi Cunningham lucrează cel mai adesea cu Jasper Johns). Într-unul din curioasele sale experimente teatral-dansante, Rauschenberg alătură mişcărilor trupului omenesc pe cele ale păsărilor: dansatorii, purtînd colivii în jurul taliei, se mişcă după un desen coregrafiat de el; simultan, în colivii, se desfăşoară dansul păsărilor.

« Merce Cunningham şi John Cage la Palatul Garnier, înseamnă pur şi simplu lupii la stînă » — declară, cu franţuzească maliţie, Maurice Fleuret, consemnînd spectacolele oferite nu de mult de cei doi artişti americani la Opera din Paris. (Festivalul Internaţional al Dansului) « Maeştrii abstracţiei în ţara imaginilor, complicii hazardului în însăşi inima unei bătrîne mecanici deterministe înseamnă totodată riscul invers de a instituţionaliza, de a academiza avangarda cea mai corozivă ».

Inima « bătrînei mecanici deterministe » n-a fost şocată (la modul cum s-ar fi aşteptat) de insolenţa vreunui spectacol, în genul acelei fantezii coregrafice, de un humor atît de specific american, botezată de Cunningham *How to Pass, Kick, Fall and Run*, în care în timp ce dansatorii se mişcă, imperturbabili, apare pe scenă, în loc de muzică, John Cage, citind la întîmplare din propria sa carte, *Tăcere*, fumînd şi bînd şampanie (franţuzească).

O singură excentricitate, greu de înţeles şi de acceptat: simplitatea.

Pe scena, transformată de Jasper Johns, printr-un sistem de lumini şi de ecrane din voaluri transparente, într-o imensă pînză în care vibrează, de la negru la alb, toate nuanţele de gri şi toate efectele de umbră şi profunzime, se mişcă, palpită, într-un neîncetat joc al formelor, dansatorii supli în colanţi subţiri în degradeuri de gri. Valuri de linii, frînte, iregulate, de unduiri sau accidente, diagonale, culbuteuri paşi simpli sau răsuciţi în arabescuri rotitoare, paşi lenţi sau precipitaţi, respiraţi ample, de grup, sau izolate, rapid desincronizate, valuri ce se rotunjesc, se sparg, ritmuri ce se succed, se-ntretaie, se despart, alunecă, se apropie, îşi răspund — un joc al formelor pure, simple, riguroase şi exacte — un mecanism fabulos, precum



https://biblioteca-digitala.ro

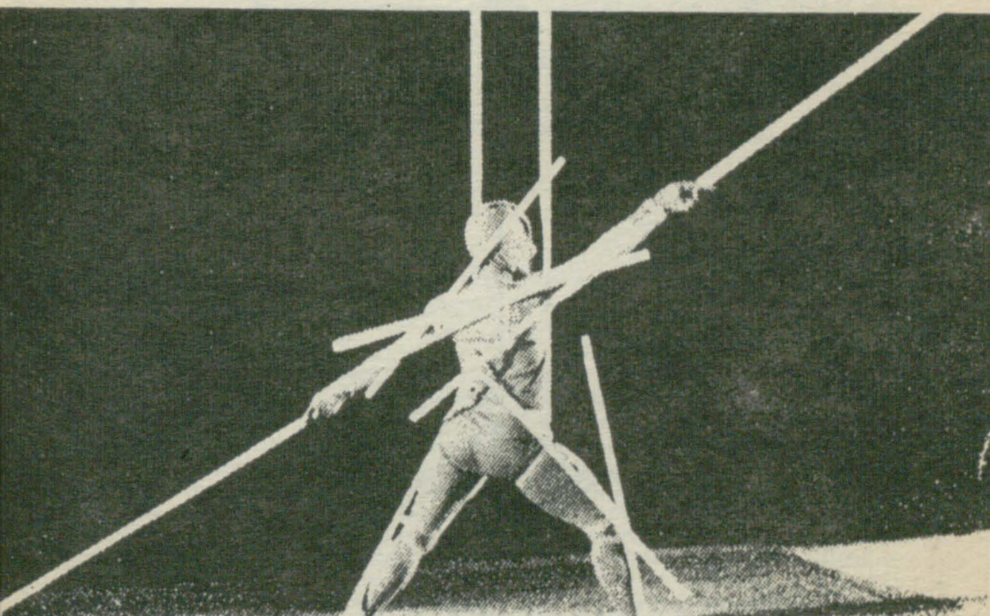
un vast și ideal mobil imaginat de Calder — suplu și radios, pentru că în vibrațiile schimbătoare ale aerului, palpită trupurile dansatorilor.

Din fosa orchestrei, se aud asamblate, oricînd variabile, fără intenții de sincronizare cu mișcarea, sunete, zgomote, bruiajul indistinct al vieții citadine, un zbîrnîit îndepărtat de motor, cîntecul pur, suav, al unei păsări într-o grădină.

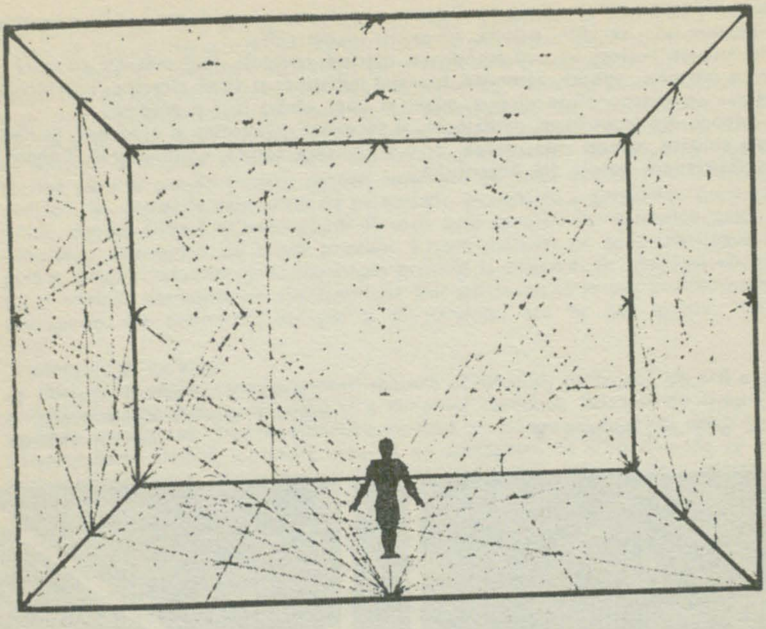
Și uneori, din jocul liber, nedialogat, al formelor, sunetelor și culorilor, se nasc rapeluri ciudate, stranii coincidențe, de-o frumusețe adîncă, emoționantă. Enigmatice, tulburătoare corole ale hazardului.

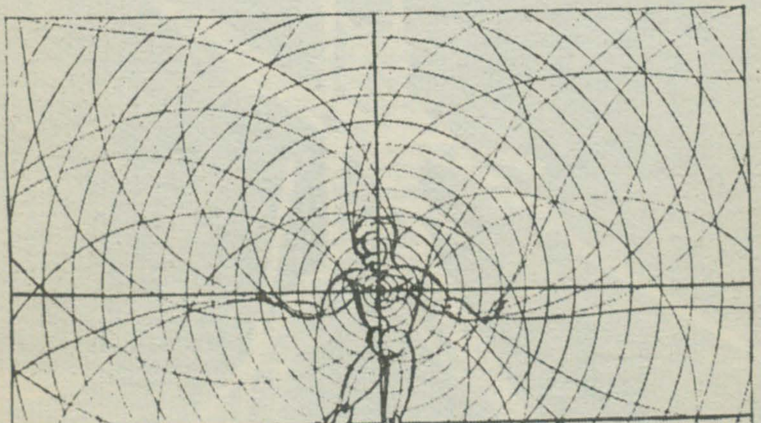
OSKAR SCHLEMMER,
Figură și lineatură spațială ▶
Liniatură spațială egocentrică,
peniță, 1924 ▶

Dans — diagramă spațială ▼



https://biblioteca-digitala.ro





https://biblioteca-digitala.ro

N. OPRIȚESCU

# GEOMETRIA LATENTĂ A FILMULUI

*Dar cine vrea să construiască acela trebuie să se sprijine pe proprietăţile corpului omenesc căci numai acolo va găsi edificiul ascuns al măsurii.*

*DÜRER*

## Introducere la o (viitoare) formalizare a regulilor generale ale creației

În analiza filmică scara de scientificare absolută abia pare să se întrezărească. De aceea azi încă obiectivitatea rămîne doar o *pretenţie:* pe urmele lui Lévi-Strauss deplîngem *ab initio* relativismul termenilor folosiți. Există totuşi speranţa ca drumul care a fost și al nostru să se deschidă într-o bună zi asupra posibilităţii transmutării sensibilității în domeniul intelectului, a *codificării fiziologicului*, matrice nervoasă aflată la baza fenomenului de combinatorie infinită (codificare + sistematizare = text al discursului) a tuturor codurilor ce constituie și textul discursului filmic, coduri a căror organizare în procesul de creaţie ne apare azi ca pre-fabricată de aranjarea însăşi a celulelor creierului nostru. Calea de urmat e clară: decelarea, delimitarea, validarea, fixarea, ierarhizarea şi epuizarea (?) codurilor care constituie (sau pentru început cel puţin predomină) sistemele cîtorva discursuri filmice a « celor mai mari dintre cei mari » (regizori de film) ale căror « modele structurale de competenţă » odată descrise permit recombinări în « modele de performanţă » ale tinerilor.

Rîndurile de mai sus sînt *partizane:* cinema-ul e (ca şi « la pittura ») « cosa mentale ». În această perspectivă nu există progres decît pe cale raţională deşi, « pentru a



https://biblioteca-digitala.ro

contempla mai bine ideea, pentru a-i pricepe esenţialul, va trebui eliberată de îmbrăcămintea şi cadrul cuvintelor[1]. Aceasta va fi desigur etapa teoretică următoare: instituirea unei notaţii convenţionale proprii analizei filmice, notaţie ce va simboliza într-o manieră universal acceptată fiecare cod propriu textului filmic. Ar urma inventarierea în cataloage metodice, apoi completarea lor ... iar la sfîrşit de tot stabilirea modelului schematic al abstracţiunii creatoare ... în film ... Orice ştiinţă începe printr-o *taxinomie*.

Unul dintre obstacolele majore ce apar în practica creaţiei filmice provine din dificultatea transformării intuiţiilor pe care le are oricare regizor în concepte formulate în mod clar şi deci re-utilizabile. Pentru « a nu pierde firul » cîte unii, asemeni lui John Ford şi Alfred Hitchcock, aliniază un film după altul şi depăşesc astfel suta fără să se mai încurce în cuvinte. Recordman-ul John Ford, tatăl şcolii naiviste în cinema, realizatorul a aproape 150 de filme, (dar dintre care « doar » vreo 20 de capodopere) a murit recent. Simbolică moarte. John Ford se autonumea pudic « un bătrîn regizor cu fler ».

Rari, prea rari sînt cei ce îndrăznesc să abordeze obstacolul de-a dreptul. CĂUTARE de METODĂ. *Dublă* căutare de metodă: mai întîi artistul în opera sa şi apoi cercetătorul experimentînd utilajul mental pus la îndemînă de *analiza structurală: Arhitector, Mărturie a Autorului, Corpus Principiu Limitativ, Ordine explicativă*. Veche ceartă neelucidată încă, problema *biografiei* artistului: a şti dacă un artist mai trebuie căutat şi altundeva decît în opera sa. Ironia soartei: biografia cercetătorului a făcut ca acesta să aleagă *prin afinitate electivă* cîmp de cercetare. Opera celui ce reprezintă azi mai mult decît oricînd arhetipul artistului-constructor, Regizorul Serghei Eisenstein. Partizan de metodă. Mort acum 25 de ani.

« Metoda cinematografului, atunci cînd va fi înţeleasă în întregime, ne va da posibilitatea să descoperim şi să înţelegem metoda artei în general ». Eisenstein. Regizorul filozof care nu a realizat decît şase filme « terminate » în 25 de ani. Capodopere. Toate. Opera sa teoretică reprezentată mai cu seamă de cele două culegeri — *Film Form* şi *Film Sense* în care a pus cu 30 de ani înaintea cercetătorilor contemporani bazele *semiologiei* filmice.[2]

La cinema, « proba prin Numărul de Aur » se pare că nu a fost încă niciodată încercată. E cu atît mai curios de relevat atunci că un film cunoscut în mod empiric pentru unitatea sa organică de compoziţie, *Crucişătorul Potemkim*, a fost într-adevăr construit în întregime după « Regula Numărului de Aur ».

Am mai spus deja că tăietura binară, atît a fiecărui fragment al filmului cît şi a filmului în întregime se află *cam* pe la mijloc. De fapt ea se apropie mai mult de raportul 2/3 care reprezintă aproximaţia cea mai schematică a Numărului de Aur.

Ori la cupura 2/3 adică între sfîrşitul celui de-al doilea act şi începutul celui de-al treilea se găseşte tocmai cezura principală, *zeroul* unde acţiunea marchează o pauză. Să fim mai precişi, tema funeraliilor lui Vakulinciuk intră în joc nu la începutul actului trei, *ci la sfîrşitul celui de-al doilea*, adăugînd într-o oarecare măsură acel 0,18 care lipseşte celor şase unităţi a părţii rămase a filmului. Iar cezurile sînt deplasate în conformitate cu aceeaşi regulă în interiorul fiecărei părţi.

Dar, lucrul cel mai curios e că Numărul de Aur nu e observat în Potemkin numai cînd mişcarea atinge punctul zero şi acţiunea ajunge în punctul cel mai de

---

[1] Berkeley reluat în Eisenstein, în *Cahiers du cinema* nr. 220

[2] *Film Form Ibid*. pp. 150—179. *Structura filmului* există şi într-o a doua variantă intitulată *Unitatea organică şi pateticul în Crucişătorul Potemkin* şi publicată în *Reflexions d'un cinéaste*. Ed. de Moscou 1965 pp. 60—80. Cele două variante, engleză şi franceză, diferă, decalajul dintre ele fiind constituit tocmai din fragmentul « incriminat », decalaj care a devenit astfel un semnal trezind în mod fericit dorinţa noastră de cercetare.

OSKAR SCHLEMMER: Desene pentru « Baletul triadic », 1920—1922 ▶

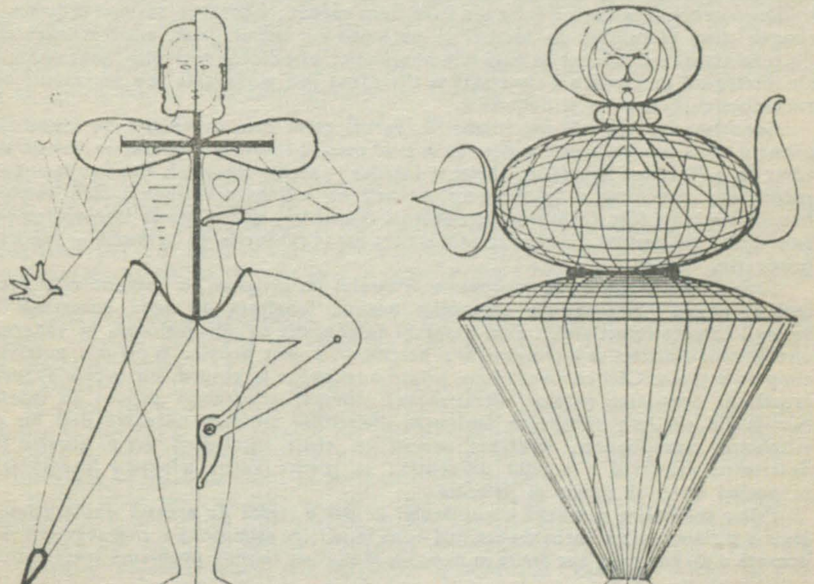
jos. El poate fi găsit şi la punctul de apogeu. Acest punct de apogeu e momentul în care e înălţat drapelul roşu pe vas. Şi drapelul roşu e înălţat în punctul determinat de « numărul de aur » ! Dar de data aceasta trebuie să fie calculat *începînd de la sfîrşit* după raportul 3/2 către planul de clivaj care separă primele trei părţi de ultimele două, adică la sfîrşitul actului trei, drapelul roşu figurînd şi la începutul celei de-a patra părţi.

Astfel nu numai fiecare parte considerată în mod separat, dar ansamblul filmului în cele două puncte culminante ale sale, acela al opririi totale a mişcării şi acela al avîntului celui mai puternic urmează în mod riguros regula proporţionalităţii, regula « numărului de aur ».

Fragmentul de mai sus constituie *mărturia de autor*, din care ne-am extras atît *corpus*-ul — filmul *Crucişătorul Potemkin* — cît şi *principiul limitativ* — Numărul de aur. Principiul limitativ funcţionează în cadrul *analizei structurale ca o pertinenţă operatorie.*

Iată acum şi fragmentul prin care Profesorul Jean Mitry refutează fără apel valabilitatea gîndirii teoretice a Creatorului Eisenstein, fragment pe care l-am folosit ca *declaraţie de Arhilector* (sublinierile ne aparţin):

« Foarte bine. Dar e oare spectatorul capabil să perceapă exactitudinea metrică a acestor relaţii? Noi ne menţinem în părerea că acest lucru e imposibil datorită condiţiilor psycho-physiologice ale percepţiei vizuale centrate mai degrabă pe



https://biblioteca-digitala.ro

imagine decît pe durata ei. Fără îndoială că spectatorul are senzaţia mai mult sau mai puţin clară a unei *relaţii temporale* dar e incapabil să evalueze cu precizie *valoarea metrică* a acestui *raport*. Faptul că raportul e sau nu conform *cu numărul de aur* deci fără importanţă căci nu e nici întărit, nici micşorat prin aceasta. Forţele sale vii nu depind de *măsura* sa, ci doar de puterea sa emoţională, iar aceasta nu depinde decît de *conţinutul* şi de *sensul* pe care îl primeşte acest conţinut *datorită acestui raport*.

Ca să ne dăm seama de *valoarea metrică* a tăieturilor şi cezurilor după *proporţiile* numărului de aur, ar trebui să măsurăm filmul, să-l studiem în sala de montaj, *să luăm rigla şi compasul* (...) Fără îndoială că Eisenstein nu vorbeşte decît de o *probă* prin numărul de aur. Dar probă a ce?

Asemenea raporturi *(relaţii temporale)* stabilite pe baza secţiunii aurite ar putea fi la rigoare perceptibile în muzică (şi încă *muzica nu a recurs la ele niciodată*, lucrul fiind inutil) dar în nici un caz în cinema »[1].

Lungă discuţie contradictorie — ocazie fericită şi introducere în studiul numărului de aur.

Sub titlul naiv şi demonetizat de pompos de *Număr de Aur* se ascunde o *teorie* veritabilă a creaţiei cu dublă rădăcină convergentă:

— percepţia umană

— corpul omenesc.

Despre această teorie Paul Valéry spune că:

« concentrează tot ce e precis în estetică ».

Ca mai toate studiile estetice, această teorie a suferit de « boala perimării codurilor ». Etimologia diferită a termenului *număr* cere o schimbare radicală a punctului de vedere al cercetării chiar din titlu. Sens curent: « concret, servind la caracterizarea unei pluralităţi de lucruri şi persoane »; sensul prim, antic acordat de filozofia greacă: « concept de bază din matematici, una dintre noţiunile fundamentale ale înţelegerii care poate fi raportată la altă ideea (de pluralitate, de ansamblu, de corespondenţă) dar nu şi definită ».

Considerarea noţiunii de număr în sensul prim este autorizată de faptul că primele texte ce semnalează şi descriu în mod succint teoria Numărului de Aur ne-au venit de la Platon — *Republica. Thetet şi Timaion* — acesta din urmă, după cum singur recunoaşte, depozitar al lui Pitagora. Aceasta nu e singura noţiune a cărei semnificaţie primară a fost denaturată în decursul veacurilor, alternîndu-se înţelegerea ei; enumerăm aici pentru a centra atenţia asupra lor în rîndurile ce urmează — raport, proporţie, simetrie.

Teoria Numărului de Aur propune artistului un program, o metodologie aşezată pe bazele fiziologice ale percepţiei umane, lungimea de undă universală a întregii noastre colectivităţi. E un program de educaţie pe cale raţională în vederea unei îmbinări *dialectice* între *general şi particular:* unelte propice şi cel mai potrivit cîmp de acţiune. Căci ce ne-am face, printr-o reducere la absurd, cu o capodoperă creată în domeniul razelor ultraviolete? Invers, programul propus de teoria Numărului de Aur urmăreşte obţinerea *eficacităţii maxime*, necesare deşi nu şi suficiente, capodoperei. Rădăcina teoriei (şi cheia înţelegerii ei) se găseşte în descrierea *abstractă* a actului perceptiv: în greaca veche « logos » înseamnă în acelaşi timp şi *raport* şi *judecată*.

Prima semnalare teoretică a numărului de aur e legată de această dublă etimologie a termenului: e vorba de cea mai bună împărţire asimetrică a unei segment de dreaptă » *(le partage d'une droite en moyenne et extrême raison)* problemă matematică

[1] Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du Cinéma* Ibid. vol. I pp. 241—247 (reluat din *Eisenstein*, ed. Universitaires).



https://biblioteca-digitala.ro

ridicată şi rezolvată de Euclid. Trebuie ales un al treilea punct C pe un segment de dreaptă AB în aşa fel încît diferenţa dintre cele două segmente rezultate (AB şi CB, a şi b) să fie percepută în modul cel mai net. Care e poziţia *optimă* a punctului C pentru sesizarea instantanee a diferenţei celor două fragmente de către privitor? Teoretic, funcţionarea percepţiei umane se divide în două operaţii simultane:

— sesizarea unei relaţii funcţionale între cele două fragmente

— compararea valorilor

Compararea se face prin *raportarea* celor două valori segmente una la alta. Iată cum această dublă etimologie strămoşească ascunde un caz frontieră instructiv: cea mai complexă senzaţie e în acelaşi timp cea mai simplă operaţie mentală. Înţelegem acum de ce vechii greci defineau o judecată clară prin « perceperea raporturilor juste ». În mod practic, cum trebuie ales punctul C, pentru a se obţine la prima privire un rezultat de o claritate maximă (criteriul eficacităţii)?

Rezolvarea pe cale raţională a acestei probleme, se face prin ceea ce în termenii teoriei comunicaţiei am numi *codarea* raportului (scris $\frac{a}{b}$). Operaţiunea de codare are loc prin introducerea conceptului de proporţie:

« Dar e imposibil să combini bine (cele două) lucruri fără un al treilea: e necesară între ele o legătură care să le asambleze. Nu există mai bună legătură decît aceea care din ea însăşi şi lucrurile pe care le uneşte face un singur şi acelaşi tot. Ori, aceasta e natura proporţiei . . . »[1].

Proporţia e operaţia cea mai sintetică a gîndirii, legînd între ele mai multe percepţii elementare. Definiţia lui Euclid: «Proporţia e echivalenţa a două rapoarte.»

Se face distincţia în matematică între proporţia disjunsă şi proporţia continuă sau geometrică, cea raportată (derizoriu şi semnificativ joc de cuvinte ce demonstrează devalorizarea sensului prin vulgarizarea limbii) de Platon. În cazul « proporţiei lui Euclid » cel de-al treilea termen e segmentul de dreaptă însuşi. Pentru a se păstra regula proporţiei geometrice, trebuie ca

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

ceea ce a şi fost confirmat prin diverse încercări experimentale deci în mod ştiinţific. S-a demonstrat astfel că nu există decît un singur punct care să satisfacă condiţia celei mai simple împărţiri asimetrice, cea care nu permite să spunem că a fost împărţită o dreaptă în două părţi neegale în aşa fel încît « raportul între cea mai mică şi cea mai mare să fie egal cu raportul între cea mai mare şi suma celor două ».

Printr-o operaţie matematică simplă a fost găsită valoarea numerică a acestui raport *constant* indiferent de mărimea dreptei, valoare numită Număr de Aur şi desemnată prin:

= 1,6180339075 . . . număr algebric incomensurabil.

Să subliniem în concluzie că valoarea numerică, numărul (de aur) e doar *verificarea* raportului — « comparaţie mintală cantitativă între două mărimi de aceeaşi natură » şi că proporţia conţine ca sîmbure semantic noţiunea de echivalenţă considerată de Jakobson cheie de boltă a funcţiei poetice.

Teoria Numărului de Aur cuprinde însă şi o parte *geometrică* căci proporţia geometrică ce introduce din punct de vedere numeric persistenţa aceluiaşi raport, introduce din punct de vedere geometric similitudinea sau homotetia recurentă a formelor (figurilor plane sau corpurilor geometrice regulate). Acest fapt se

[1] Matila Ghyka



https://biblioteca-digitala.ro

reflectă (din nou) în etimologia cuvîntului, căci vechii greci numeau proporţia geometrică *Analogia*.

Iată cum e exprimat acest lucru în 1509 de unul dintre păstrătorii secretului *Divinei Proporţii*, fratele Luca Pacieli da Borgo:

Există o coincidenţă tulburătoare între cuvintele lui Luca Pacioli « vă veţi servi de riglă şi compas » şi cuvintele « rigla şi compasul » din textul Profesorului Mitry.

Coincidenţa e cu atît mai tulburătoare, cu cît acesta din urmă reia cuvintele lui Eisenstein însuşi, pronunţate într-o plimbare comună prin Louvre în faţa « Fecioarei cu stînci » de Da Vinci şi transmise într-un text biografic ! Da Vinci prietenul şi învăţătorul lui Luca Pacioli ! Pacioli — Da Vinci — Eisenstein ! Lanţul s-a închis. E deci evident că în nici un caz nu e vorba la Eisenstein nici de valori numerice (acestea fiind doar *proba*) şi nici de relaţii *temporale*, ci de relaţii *spaţiale* create, ele, cu rigla şi compasul. Avînd în mînă această cheie e uşor să purcedem la o răsturnare simplă a dialecticii Profesorului Mitry reutilizînd demonstraţia în mod pozitiv. Acum totul se potriveşte: aceste relaţii proporţionale influenţează în momentul percepţiei asupra «sensului pe care îl capătă conţinutul datorită acestui raport ». Frontiera comună senzaţie — sens (în treacăt fie spus, în textul la care ne referim s-a strecurat şi o inexactitate, aceste relaţii spaţiale fiind folosite în muzica veche greacă, în care scara era construită tocmai pe un joc proporţional între notele femele şi mascule.

Studiind mai în amănunţime eseul lui Eisenstein *Structura filmului* am avut revelaţia justificării teoriei Numărului de Aur prin cea de-a doua rădăcină a ei: prototipul sau *modelul schematic* propus de CORPUL OMENESC.

Există în textul discursului lui Eisenstein, o formulă « unitate organică de compoziţie » repetată obstinat nu numai aici ci şi în întreaga serie de eseuri ce alcătuiesc *Film Sense* şi *Film Form*. Conform tradiţiei criticii clasice, această formulă ca şi folosirea « riglei şi a compasului » e tratată ca o « metafora ». Descifrarea *ad litteram*, dovadă în primul rînd de *probitate* intelectuală şi consecvenţă, e valabilă în ambele cazuri: din punct de vedere morfologic, figuri geometrice avînd la bază Numărul de Aur constituie *traiectul* schematic după care se conduc atît FORMA cît şi CREŞTEREA infinitelor variaţii ale NATURII VII de la cea mai mică celulă sau de la cel mai vechi şi mai simplu ORGANISM VIU, pînă la organismul ultim şi cel mai complex apărut pe scara evoluţiei biologice CORPUL OMENESC. Platoniciana « identitate în varietate » transcrisă şi confirmată în existenţa unui nucleu *invariant* al vieţii pe pămînt. El prezintă două caracteristici principale ce decurg una din cealaltă. Prima: canonul regulator geometric introduce la nivelul unui singur organism prin intermediul analogiei *symmetria*.

« Symetria constă în acordul de măsură între diversele elemente (. . .) ca şi între aceste elemente separate şi ansamblu. Ca în corpul omenesc . . . ea decurge din proporţie . . . cum spun vechii greci « analogia » . . . consonanţă între fiecare parte şi întreg . . .

Această symetrie e reglată de un model, etalonul comun de măsură. ceea ce grecii numesc Număr. . . »[1]

Iată deci că printr-o distincţie etimologică între vechea « symetria » (comensurare între tot şi părţile sale) şi noua simetrie (repetare de elemente identice, faţă de o axă sau plan de simetrie) putem aduce în discuţie opoziţia care le corespunde în natură între coordonarea, organizarea pe parcurs, disimetria reglată conform unui plan (« disimetria e cauza fenomenului » spune legea lui Curie fizicianul) *echilibrul dinamic*, şi schema directoare a naturii moarte, echilibru imuabil, simetrie statică

[1] Matila Ghyka, *Essais sur le rythme* Ibid. p. 14



https://biblioteca-digitala.ro

(sensul modern al termenului). Această opoziţie se reflectă şi în creştere: cea a cristalelor prin aglutinare, deformare, cea a fiinţelor vii prin îmhibiţiune, adică păstrînd constant tralectul limitrof, forma. Aceasta e şi cea de-a doua proprletate a nucleului invariant al vieţii pe pămînt şi deci însăşi caracteristica principală a simetriei: cea mai bună *relaţie* între formă şi creştere, între diachronie şi sinchronie ar spune structuraliştii. Dimensiunea spaţială şi dimensiunea temporală.

Comensurarea între întreg şi părţi poate fi extrem de clar exemplificată prin studiul corpului omenesc ale cărui diverse părţi anatomice, se structurează atît între ele cît şi cu întregul într-un şir de raporturi constituind proporţia continuă geometrică ce are la bază Numărul de Aur. (Dar acest lucru poate fi observat şi la cal, în dispoziţia seminţelor de floarea-soarelui etc.) Cu alte cuvinte există un principiu de analogie ce conduce compoziţia schematică a corpului omenesc, în modul proporţional ascuns în « dispoziţia cărnii » şi care se reflectă la infinit (căci participă pînă şi la construcţia celei mai mici celule a corpului) conferindu-i *unitatea organică*. Iată pe scurt principiul *unităţii organice* dezbătut în eseul intitulat *Structura filmului*, în care Eisenstein îi citează pe « esteticienii germani » fapt ce ne permite să introducem un fragment din lucrarea lui Tiersch *Aestetische Forschungen* (diverse corespondenţe terminologice ne-au părut a indica cunoaşterea ei directă de către regizor):

« Am găsit, studiind operele cele mai reuşite ale tuturor timpurilor, că în fiecare din aceste opere o formă fundamentală se repetă şi că părţile formează prin compoziţia şi dispoziţia lor figuri asemenea. Armonia rezultă din repetiţia figurii principale a operei în subdiviziunile ei ».

REPETIŢIA prin care o operă de artă devine « în mod anatomic, chiar dacă nu fiziologic, un organism », a fost studiată în mod parţial în toate genurile artistice: în arhitectură ea e considerată condiţia euritmiei clasice, în muzică « repetiţia e cel mai important principiu al structurii muzicale », în limbajul poetic etc. Eisenstein însuşi s-a ocupat de tratarea acestei probleme într-un eseu consacrat picturii.

Se poate pune în final întrebarea justificată: cum poate fi confirmată în mod *practic* aplicarea acestei teorii abstracte în limbajul filmic tehnic atît de pronunţat?

Există un articol scris de Eisenstein în Mexic şi publicat de Leyda după moartea autorului în culegerea intitulată *Film Essays* ce poartă titlul *Dreptunghiul magic*. E vorba de fapt despre o intervenţie destinată a fi citită într-o conferinţă unde se dezbătea forma optimă a *cadrului* ecranului în scopul introducerii ecranului lat, tocmai inventat. Eisenstein se declară partizanul vechiului format (1/1,66) aducînd ca argument *adaptarea optimă* la percepţia spectatorului. În cursul intervenţiei el citează textual « dreptunghiul cu colţuri turnate » numit astfel pentru că e rezultatul intersectării perpendicularelor ridicate dintr-un punct al spiralei logaritmice cu raţie (traseu regulator urmat de marea majoritate a schemelor directoare a variaţiilor celor mai diverse a naturii vii) cu spirala. Prin unirea celor trei puncte prin perpendicularele duse din cele două puncte obţinute se construieşte un dreptunghi numit dreptunghi dinamic şi care păstrează proprietatea principală a simetriei dinamice: recurenţa formelor homotetice. Din punctul obţinut prin intersectarea perpendicularei coborîtă dintr-un unghi al dreptunghiului pe diagonala opusă cu latura dreptunghiului corespondentă unghiului se duce o paralelă la celelalte două laturi; suprafaţa rămasă e un dreptunghi mic, asemenea cu cel mare, numit *gnomon*, şi aşa pînă la infinit. Această gnomonimie sau generare de figuri asemenea (prin care cresc şi coarnele spiralate ale caprelor de pildă) explică, folosirea acestor dreptunghiuri de către greci ca trasee regulatoare în planul construcţiilor arhitecturale. Ele transmit cel mai bine relaţia dintre proiecţia plană şi construcţia în spaţiu. De la corpul omenesc la Parthenon şi cadrul cinematografic. Faptul că acesta din urmă tinde către, fără a fi exact, — dreptunghiul cu raport caracteristic, se află dezbătut



https://biblioteca-digitala.ro

şi experimentat în teoria Numărului de Aur: figurile geometrice din imediata apropiere a arhetipului păstrează proprietăţile acestuia. După cum spune Matila Ghyka, « Farmecul naturii vii provine din faptul că ea tatonează şi deviază uşor în detalii păstrînd în acelaşi timp un traseu fix. »

Această *tensiune* în căutare de perfecţiune adaugă Frumosului, Valéry definind cu ajutorul ei funcţia poetică (« Versul », tensiune prelungită între sunet şi sens).

Aşa cum se întîmplă adesea în cercetare, fără a putea spune cu precizie momentul exact, ne-am format de la un anumit stadiu ideea utilizării conştiente şi precise a modelului limbii de către Eisenstein în crearea limbajului său vizual filmic propriu. Ca unealtă de verificare am folosit echivalenţa schematică dreptunghi ecranic — aparat fonator. În lingvistica structuralistă fiinţa limbii e atestată prin prezenţa celor mai mici unităţi fixe şi a dublei articulaţii (morfem/fonem). Diversele experimentări deşi ne-au dus la concluzia, cum era şi de aşteptat, că nu poate fi vorba de limbă propriu-zisă ci de un limbaj, ne-au întărit totuşi în convingerea că Eisenstein a fost poate singurul regizor care a folosit în mod conştient şi metodic modelul limbii în creaţia sa. Limbajul lui Eisenstein se apropie în mod tulburător de limbajul muzical, el însuşi foarte aproape de modelul lingvistic, iar regizorul însuşi îşi defineşte textele filmice ca « muzică vizuală ».

În problema distincţiei limbă/limbaj, Roland Barthes şi pe urmele sale Christian Metz definesc limbajul filmic ca un « sistem semiologic mixt » tocmai datorită lipsei dublei articulaţii. Fără a ne avînta să susţinem contrariul ni se pare că şarpanta geometrică de modulare armonică a cadrului oferită de teoria Numărului de Aur poate fi interpretată ca o multiplă articulaţie. Această constatare e valabilă mai cu seamă pentru « perioada mută » a operei lui Eisenstein. Tot postularea modelului de limbă oferă un răspuns teoretic plauzibil problemei extraordinarei şi invariabilei scurtimi a cadrelor din filmele lui Eisenstein, prin corespondenţa cu fonemele: la limita naturală a percepţiei frontierelor distinctive. Fixitatea celor mai mici unităţi se verifică prin metoda *comutativităţii*. Inspiraţi de căutările lingvistice, am fost sensibili la următoarea observaţie experimentală: în copia pe care am avut-o la dispoziţia noastră, cea utilizată în circuitul comercial parizian, distribuită de *Galba Films*, al optulea cadru în ordinea textului filmic, primul care denotă Crucişătorul Potemkin în contextul semantic « dormind imobil în rada portului » e regăsit în poziţia 1535 (din 1547 de cadre în total) fragment identic de peliculă sau « dublă » (în vulgar limbaj tehnicist) dar în cu totul alt context semnificativ (bucurie provocată de triumful marinarilor). E o figură devenită de sute de ani tradiţională în compoziţiile muzicale clasice (cu deschidere şi închidere de cicli): începutul şi sfîrşitul sînt *de regulă* pe tonică.

În sens literal şi nu metaforic (din nou şi din nou) (crucişătorul e tonica filmului. Aceeaşi figură, deşi paradoxal într-o variantă şi mai subtilă poate fi relevată în textul *Grevei*: patronul fabricii ricanează satisfăcut în primul cadru al discursului filmic. Exact la sfîrşit, după 2800 de cadre, şeful poliţiei, croit după acelaşi « patron» ( teoria « tipajului » lui Eisenstein nu e decît o aplicare a principiilor fonologiei la limbajul filmic) e prezentat într-o atitudine identică, într-un cadru identic. Această observaţie empirică cu privire la *Greva* « primum opus » permite o interpretare originală a aserţiunii lui Eisenstein:

« Nicăieri şi niciodată algebra parti-pris-ului nu m-a jenat. Peste tot şi întotdeauna ea decurge dintr-o operă terminată ».

Eisenstein nu spune operă « personală » terminată, ceea ce permite luarea în considerare a modelului *Mica şi Marea Pasiune a lui Christ* de Dürer (ale căror



https://biblioteca-digitala.ro

analize apar de-abia 20 de ani mai tîrziu în *Film Form*) veritabilă « bandă desenată » şi deci text pre-filmic. Atît Dürer cît şi celălalt maestru Leonardo lucrau după algebra parti-pris-ului oferit de teoria Numărului de Aur.

Şi în *Aleksandr Nevsky* poate fi revelată figura tonicii la început şi sfîrşit.

În *Mica Pasiune* a lui Dürer, Eisenstein decelează altă figură; pluralitatea punctelor de fugă în compoziţia clasică a tabloului. Sub numele de DEFORMARE această figură va constitui principiul de bază al montajului eisensteinian. Frumos exemplu, de *interdisciplinaritate* « avant la lettre » ! Iată o variantă a acestei figuri analizată cu unelte terminologice moderne: transformarea formei conţinutului. *Greva*, secvenţa demonstraţiei muncitoreşti reprimată de pompieri cu tulumbele: caii pompierilor sînt mai întîi albi, pentru a apare, cîteva cadre mai tîrziu, în mod subreptice, negri, transcriere formală a transformării semnificaţiei ai cărei purtători erau: « îngeri » salvatori « călăi » exterminatori. O variantă a acestei transformări dar nu în contiguitate ci corespondenţă, poate fi marcată în *Crucişătorul Potemkin*: crucişătorul e alb în primele cadre şi « devine » negru în scurta sintagmă cu semnificaţie « moarte », dinaintea execuţiei marinarilor pe punte, acoperiţi cu prelata. Urmărind principiul general prin care « pentru a descrie în mod adecvat un sistem semiotic e necesar să fie postulate mai multe nivele abstracte de reprezentare, fiecare fiind caracterizat de un ansamblu de unităţi şi reguli proprii » putem corobora observaţiile cu declaraţia lui Eisenstein privitoare la semnificaţiile « paradoxale » ale albului şi negrului în *Aleksandr Nevsky* şi descifra *in mod natural* (prin opoziţiile interne ale unui sistem unitar) regula folosirii semantice a semnificantelor « alb » şi « negru ». Acelaşi lucru pentru alte cupluri opoziţionale semnificante: static / dinamic, în cadru/afară din cadru etc.

De aici putem extrage o concluzie generală extrem de profitabilă în practica creaţiei: înlănţuirile armonice permit transgresiunea « um schöner » a banalei tehnici a perfecţiunii racordurilor la nivelul formei conţinutului (terminologie Hjelmslev) în favoarea unei combinatorii eliberatoare la nivelul formei expresiunii. Aceasta permite postularea creşterii potenţiale nelimitate a decalajului dintre expresiune şi suportul său. Important este că acest decalaj ne apare ca *natural* căci nu violentează posibilităţile noastre perceptive în virtutea cărora e constituit: « în timpul perceperii unui film imaginile nu se urmează pe retina noastră ci se suprapun ».

Odată cu confirmarea utilizării modelului de limbă de către Eisenstein poate fi raţionalizat şi statismul absolut şi misterios al cadrului în toată opera regizorului. El devine astfel o *regulă* extrasă din echivalenţa simplă cadru-aparat fonator (fix).

De asemenea plecînd de la un fragment de text al aceluiaşi consemnînd « ordinea pe care o introduce artistul în dezordinea naturală » ni se pare că sîntem în măsură azi să enunţăm axiomatica-mamă a limbajului vizual al lui Eisenstein, axiomatică ce e de fapt proiectul-program al limbii umane: toate subiectele-pretexte (în sensul muzical al termenului) ale filmelor lui Eisenstein (o meditaţie pe marginea *tuturor* titlurilor e revelatoare) sînt ocultate de un subiect unic-unificator: organizarea într-o unitate. Organizarea prin comodularea segmentelor e caracterul principal şi indispensabil al matricei combinatorii infinite, cu reguli fixe de libertate crescîndă ce e LIMBA UMANĂ, ea însăşi reflectare la infinit a schemei de compoziţie ce guvernează corpul omenesc.

https://biblioteca-digitala.ro

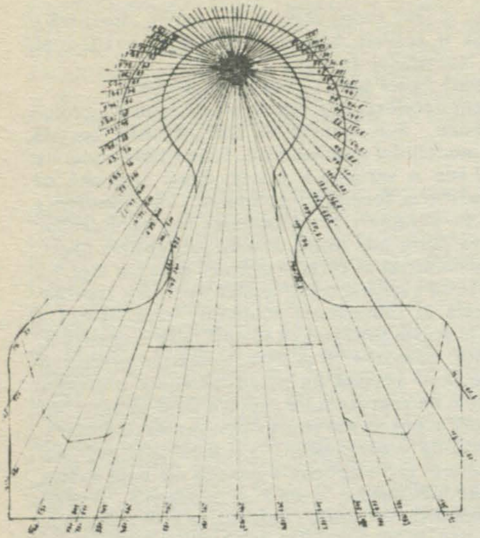


Fig. 1 — Studiu

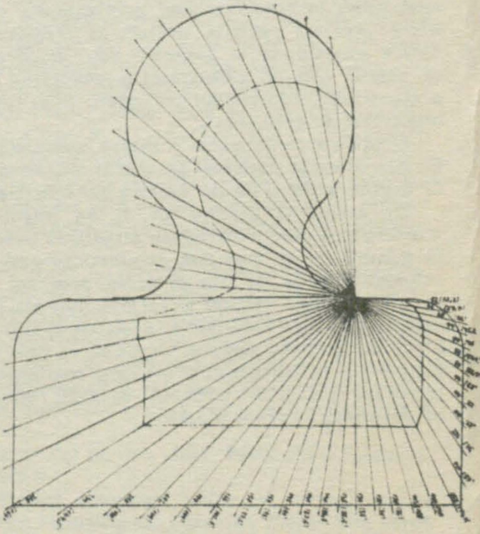
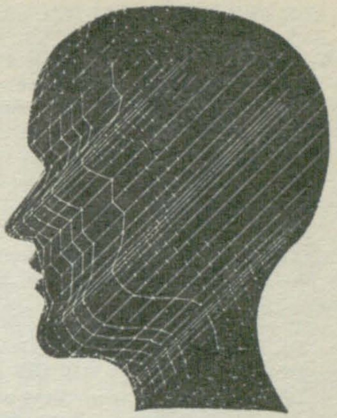


Fig. 2 — Studiu

https://biblioteca-digitala.ro



ȘERBAN EPURE

# MATEMATICĂ ȘI CONSTRUCȚIE ANATOMICĂ

Matematica și arta sînt două dintre creațiile fundamentale ale geniului uman. În ciuda unei evidente deosebiri în ce privește problematica și manifestările lor specifice, ele se întîlnesc poate mai des decît sîntem obișnuiți să credem.

Să ne gîndim la faptul că arta a folosit aproape constant, de-a lungul istoriei ei, elemente de matematică, în special de geometrie, pentru ca, în ultimul timp, să folosească algebrele, statistica, probabilitățile, etc.

Să ne gîndim la faptul că matematica are de la un anumit nivel al ei un pronunțat caracter estetic, caracter pe care majoritatea matematicienilor îl admit chiar ca o condiție esențială pentru felul lor de a cerceta lucrurile.

De fapt, între ele există punți mai frecvente decît ne închipuim.

Desigur că arta, ca și știința, își păstrează autonomia.

Dar întrucît matematica descrie destul de bine lumea nevie (structuri, spații, forțe, legi fizice etc.) și din ce în ce mai bine pe cea vie (neurologie, psihologie, sociologie, chimie organică, medicină, sinteza proteinelor etc.), este legitimă folosirea ei cît mai amplă în toate domeniile ce se ocupă cu natura, implicit și în artă.

Faptul că matematica exprimă anumite fațete ale viului și că arta are o componentă rațională care trimite înapoi spre matematică m-a impresionat mereu și a devenit cu timpul un element fundamental în felul meu de a gîndi.



https://biblioteca-digitala.ro

Am avut mereu dorința de a crea o lume estetică construită pe o rațiune, pe o logică internă, pe cît posibil, asemenea cu cea a vieții, dar care să fie totuși independentă, paralelă, posibilă prin coerență.

Formele vieții sînt extrem de variate deși ele sînt construite plecînd în general de la un număr destul de redus de elemente simple. Diversitatea rezultă din dozaje și combinații posibile.

Desigur că proprietățile unui sistem viu, suficient de complex, nu se pot reduce la însumarea algebrică a caracterelor cu care contribuie elementele constitutive, căci există proprietăți ce se pun în evidență numai odată cu gradul de organizare.

Unele din încercările mele pun în evidență, pe o cale poate mai aparte decît în modul obișnuit, aspecte matematice în reprezentările noastre despre lumea vie. Spun pe o cale mai aparte întrucît astfel de aspecte au fost evidențiate mai ales printr-o cercetare cu sens unic, adică de la observația naturii spre concluzia matematică. Adică un număr mare de studii, observații și măsurători conduc la deducerea unor relații matematice care stau la temelia construcției viului.

Eu mi-am propus, în virtutea unor motive estetice, calea inversă de la matematică înspre constituirea, pentru început, a unor forme. Acestea, cărora le-am dat numele de sisteme estetice, vor reprezenta imagini ale unei lumi posibile, cu statut autonom de existență, coerență și logică internă. Principiul de construcție se inspiră din gîndirea cibernetică. În esență, mi-am propus construirea unui sistem estetic ca rezultat al interacțiunii dintre alte sisteme. Printre procedeele și metodele utilizate sînt și modelele matematice.

Modelul matematic este folosit atît pentru a simboliza sistemele care vor fi puse în interacțiune cît și pentru regulile care conduc la transformările necesare obținerii sistemului rezultant.

În această fază, ne situăm doar la nivelul punerii problemei și al unei metodologii cu caracter general. Nu putem încă face nici o predicție despre calitatea rezultatelor. Într-adevăr, construcția făcîndu-se treaptă după treaptă, are loc un număr foarte mare de operații, astfel că nu putem intui de la început spre ce configurație va evolua, de exemplu, o mulțime de puncte regizate de o regulă oarecare. Odată cu stabilirea condițiilor inițiale, desenul își dezvoltă ființa spre finalitatea proprie, adică regulile adoptate îl construiesc pas cu pas pînă la maturitate. Un astfel de desen nu este oricînd reproductibil, deoarece pe parcurs sînt prevăzute elemente aleatorii sau stadii la care trebuiesc luate alte decizii. De aceea, el este mereu în mișcare, regulile adoptate conduc mereu spre un desen similar (structural) dar niciodată același.

Prin urmare, preocuparea mea nu a fost de a găsi relații matematice din studiul sistematic asupra naturii, ci am pornit de pe teritoriul matematicii spre crearea de forme posibile.

Poate cel mai interesant rezultat constă în faptul că, într-adevăr, concepute în acest fel, desenele mele capătă un caracter « natural », extrem de fluent, de cald, aparținînd parcă de lumea viului.

Deși cîteva reguli țes desenul necontenit și strict, amintind parcă de determinismul care obligă lumea vie la anumite opțiuni, acesta nu e rigid, nu ilustrează o teoremă ci reprezintă realmente o formă posibilă.

Desigur că, în acest context, anatomia sau figura umană nu au fost preocupări principale. Și dacă au fost, este pentru că conturul unui corp omenesc sau al unei



https://biblioteca-digitala.ro

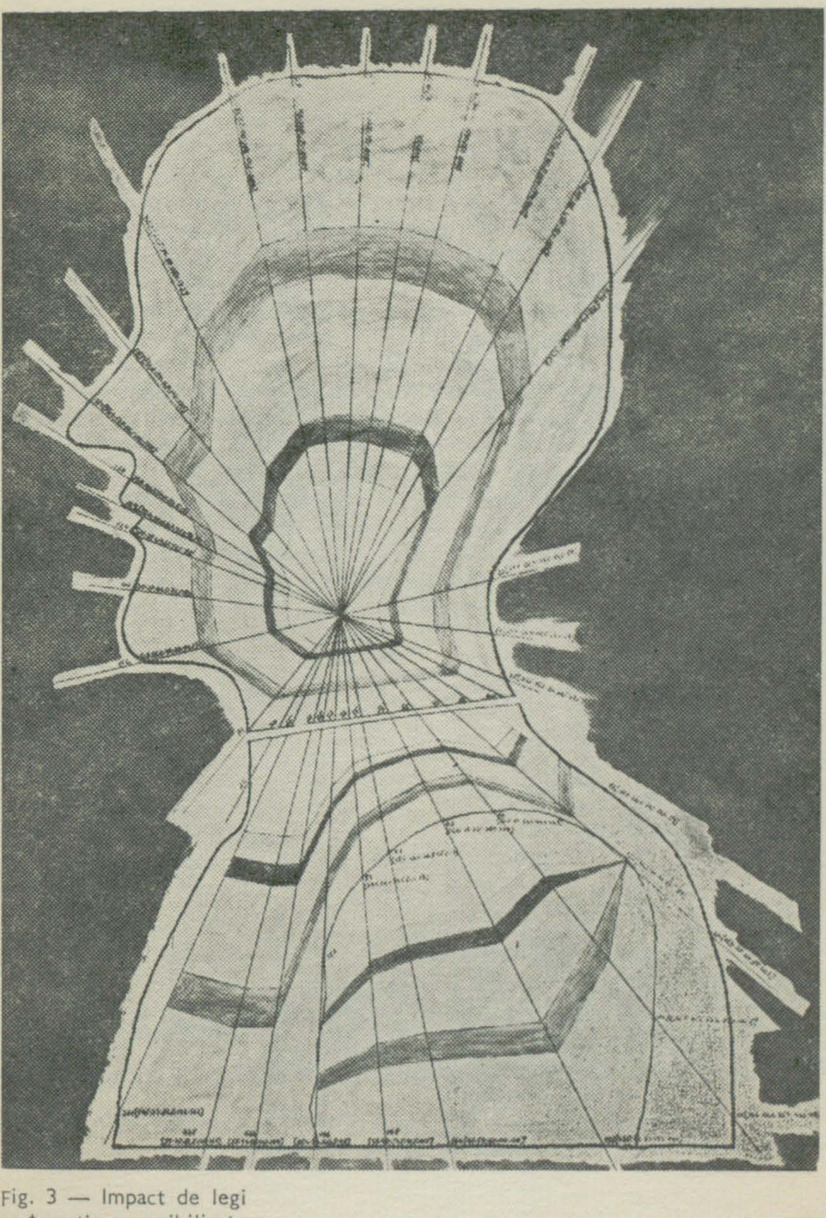


Fig. 3 — Impact de legi matematice sensibilizate

https://biblioteca-digitala.ro

fețe sînt curbe matematice sau pur și simplu curbe care limitează un domeniu și deci au dreptul a fi tratate exact ca oricare altă curbă matematică.

Unul din procedeele mele constă în punerea în interacțiune a unui domeniu cu un flux de linii. Domeniul este limitat de o curbă oarecare (în caz particular un profil sau o siluetă ca cele de la ținta de tir), iar fluxul este un snop de linii cu centrul oriunde, chiar la infinit. Sistemul rezultant se deduce ca o transformată a punctelor de impact. Prin puncte de impact am desemnat pe acelea în care dreptele fascicolului intersectează domeniul ales. Dacă găsim reguli convenabile pentru a executa transformarea, atunci punctele de impact vor genera un ansamblu de alte puncte pe care le numim rezultante, deoarece ele se deduc atît din proprietățile domeniului cît și ale fluxului.

Una din cele mai simple reguli pentru obținerea transformatei este de a considera ca rezultante acele puncte care împart într-un raport dat segmentul de dreaptă — flux cuprins între două puncte de impact (fig. 1.). Raportul îl alegem noi. Oricare. După valoarea raportului ales, curba rezultantă are tendința de a se constitui mai mult din proprietățile punctelor de impact aflate, să zicem, în partea ei dreaptă în defavoarea celor din stînga. Există însă o situație care exprimă echilibrul în această privință, adică rezultanta este un fel de medie între proprietățile punctelor care au constituit-o. Iar dacă domeniul este doar linia care delimitează un profil, adică nu avem nimic altceva desenat din acest profil decît conturul, atunci rezultanta medie va desena o linie a părului, urechii și maxilarului atît de verosimile și cu unele detalii atît de « anatomice » încît imediat ne punem întrebarea dacă nu cumva realmente raportul ales pentru obținerea trans-

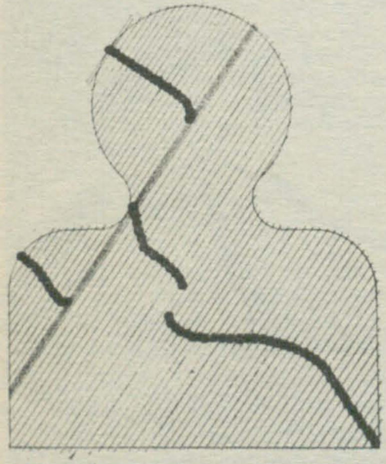
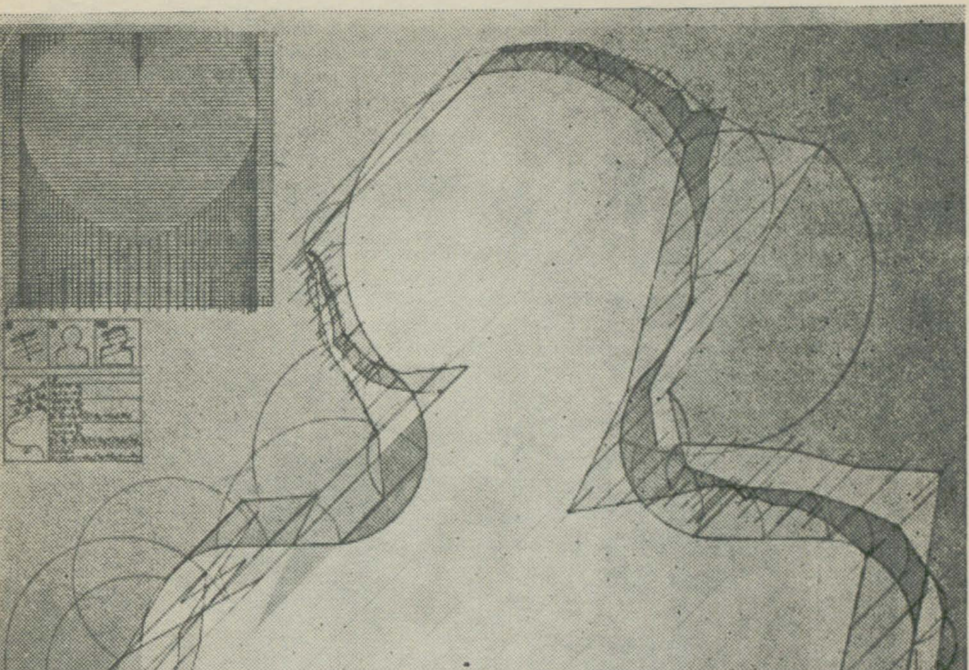


Fig. 5 — Interferență de reguli matematice ▶
◀ Fig. 4 — Studiu

https://biblioteca-digitala.ro

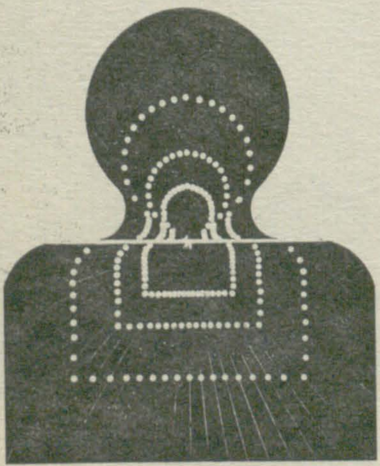


https://biblioteca-digitala.ro

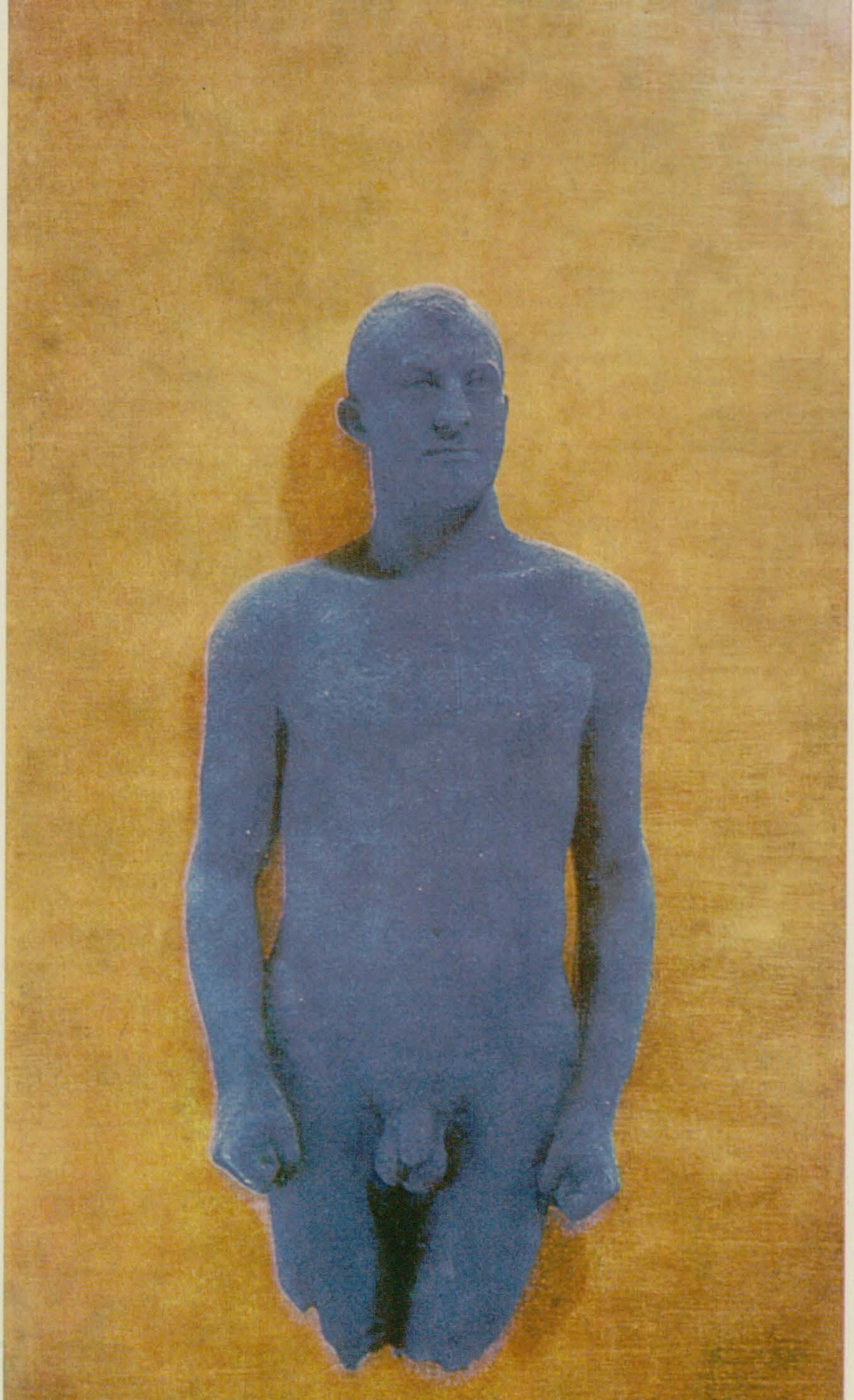
formatei nu este un număr înglobat efectiv în construcția anatomică naturală (fig. 1; 2; raportul este în jur de 1,62, adică raportul de aur). Am construit astfel de curbe rezultante pe baza altor numere fundamentale din matematici; 4, $\pi$(3,14), E (2,718), $\sqrt{2}$ (1,41) (fig. 3,6). Dintre ele toate însă, o construcție pornind de la raportul de aur ne conduce spre rezultatele cele mai apropiate de natura cu care sîntem obișnuiți. Celelalte formează evantaiul posibilului, al virtualului, din care natura parcă și-a ales varianta 1,62. La aceleași desene este de observat felul cum rezultă cutele pe umeri. În figura 5, același procedeu este întrebuințat pentru a delimita zonele de umbră și lumină. La o analiză mai atentă se vede că anatomia care rezultă pare la prima vedere corectă, naturală, dar nu face decît să rămînă o anatomie virtuală cu toate că este desenată în baza unor raporturi stricte.

Desigur, aceste aspecte pot fi analizate mai profund și într-un cadru mai larg, dar independent de aceasta este remarcabil faptul că, pornind de la un grad avansat de arbitrar în alegerea condițiilor inițiale pentru desen precum și la punerea în aplicare, uneori aproape cu monotonie, a unor reguli matematice, sîntem conduși spre forme și soluții foarte asemănătoare celor din natură.

Probabil că știința și arta își găsesc în lumea vie puncte comune mult mai des și mai misterios decît o credem, în ciuda obișnuinței de a le considera încă domenii de activitate divergente sau chiar antagoniste.



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

Realism de mulaj și sublimare transcendentă prin culoare — albastrul inverosimil saturat, pe aur ca de mozaic bizantin, — efectul imprevizibil al unui astfel de "portret" vine din aceste dimensiuni contradictorii. Artist neliniștit, dispărut prematur, spirit curios, cu uimitoare îndrăzneli și intuiții, în imagini de un prozaism declarat, Yves Klein optase pentru fantasticul acestui albastru invadator și ireductibil. Stranie anticipație, — cum aveau să arate cosmonauții, din adîncimile spațiului, de la o distanță "poetică", Terra însăși e albastră: în felul în care artistul visa să impregneze întreaga noastră existență.

YVES KLEIN
Portet-relief "Arman", 1961.
Fontă patinată după mulaj în polyester pe fond de aur,
Muzeul Național de Artă Modernă, Paris

https://biblioteca-digitala.ro

# O PROZĂ A FUNCŢIILOR VITALE

J. M. LE CLÉZIO

## ZIUA CÎND BEAUMONT FACE CUNOŞTINŢĂ CU DUREREA LUI

Prima oară cînd Beaumont a trebuit să ia cunoştinţă de durerea lui, a fost în pat, cam pe la trei douăzeci şi cinci dimineaţa. S-a întors în culcuş, anevoie, şi a simţit rezistenţa păturilor şi a cearceafurilor care participau la mişcarea lui de rotaţie, împotrivindu-i-se, dar într-un mod necuviincios. Ca şi cum o mînă nevăzută răsucise totul în jurul torsului şi şoldurilor lui nemişcate. După cîteva minute, sau cîteva secunde, cu ochii închişi, încercă să se desprindă trăgînd cu mîna stîngă de cutele pijamalei şi de torsadele cearceafurilor. Nu izbuti decît să fie mai încătuşat, şi, stăpînit de o proastă dispoziţie, se năpusti în vălmăşagul a ceea ce trebuia să semene din ce în ce mai mult cu o cămaşă de forţă. Ambele picioare o străpunseră în acelaşi timp şi ţîşniră la capătul patului, livide, afundîndu-se dintr-odată în frig. Fireşte, ultimele rămăşiţe de lene, toropeala somnului îl menţinură încă în această poziţie; dar se intensifica în mintea lui simţămîntul unui inconfort făţarnic, o nelinişte foarte intelectuală şi totuşi fizică. Creierul începea din nou să funcţioneze. Imagini trecătoare, deabea conturate, se aprindeau şi se stingeau pe retine, la adăpostul pleoapelor unite, ca nişte firme cu neon. Era o barcă de lemn care o pornise razna pe un rîu întunecat, iar el rama din răsputeri; pe urmă ştiu că se afla în barcă şi o lua de la început: fireşte, barca se scufunda, o insulă înota alene spre el, iar straturi de nisip şi nămol i se infiltrau sub burtă şi-l purtau gîdilîndu-l uşor. Sau mai degrabă paşii lui care bocăneau pe trotuar, cadenţat, degajat; şi alţi paşi, alte picioare se iveau, prezenţa dansînd a unei tinere femei căreia nu reuşea să-i surprindă chipul, dar care probabil avea un păr lung, blond-roşcat şi nişte braţe goale foarte albe, aproape luminoase. Cuvinte de fosfor se năşteau în tăcere, ascunse în străfundul capului, poate spre ceafă, şi cuvintele se aprindeau şi se stingeau şi ele, în noaptea vidului preistoric, gata să se organizeze în fraze, gata să moduleze propoziţiuni circumstanţiale,

* Din volumul de nuvele «LA FIÈVRE», ed. N.R.F. Gallimard, 1970.



https://biblioteca-digitala.ro

conjunctive, interogative. Ca nişte puncte de suspensie legate fedeleş între ele. Cînd Beaumont simţi că această invazie, departe de a-l slăbi, îi va grăbi cursa şi va progresa în mod continuu, înţelese că n-ar mai putea să doarmă. Pupilele îi tremurau, mai clipind cînd şi cînd, dar nervos, apoi, deodată, ochii i se deschiseră larg. Contrar celor ce i se spusese totdeauna, — trebui puţin timp pentru ca retina să i se deprindă cu întunericul şi să deosebească lucrurile, aşa că Beaumont văzu tot şi imediat. Se culcase pe partea dreaptă, din pricina inimii şi camera îi apăru ca în plină zi, cu diferenţa că lumina fusese înlocuită de întuneric. Era o cameră ca un negativ de fotografie, cu un înalt tavan negru, patru pereţi şi o podea — totul întunecate, iar o noapte albă intra în mănunchiuri prin obloane. Beaumont rămase culcat pe o parte, cu ochii deschişi, înţepenit în nodurile şi strangulările cearceafurilor. În sfîrşit auzi zgomotul ceasului său, tot mai tare, ca şi cum zgomotul ar fi fost fugărit într-un canal de apă unde fiecare picătură s-ar fi agăţat de cea dinainte, pentru a alcătui un fel de stalactită mişcătoare care se încrusta milimetru cu milimetru în materia lui cenuşie. Auzii: «tic-tic, tic-tic, tic-tic, tic-tic-tic-tic» şi aruncă pătura la picioare. Aprinse veilleuza şi citi ora: trei şi treizeci şi două de minute dimineaţa. Deci cam şapte minute de cînd luase cunoştinţă de durerea lui, şi nu ştia.

Beaumont se ridică, străbătu coridorul şi odăile întunecate, urină, bău un pahar mare cu apă rece din frigider. Întorcîndu-se în camera lui, punînd alternativ picioarele goale pe parchetul jilav, simţi că în adevăr se petrece ceva. De cînd se trezise înţelesese confuz că exista ceva anormal în el, sau în altă parte, ce-i pusese stăpînire pe minte. Cu neputinţă să ştie exact; ceva asemănător ca ideea unei schimbări, bunăoară ploaia ce cade brusc afară, sau amintirea vacarmului unui accident între două maşini, jos, la răspîntie. În loc să se întoarcă în pat, şi să profite de culcuşul cald pe care şi-l făcuse, se duse la masă, trase un scaun şi se aşeză. Avea frisoane; pijamaua de finet era prea subţire pentru vremea asta. Dar frigul, tăcerea, nimic din exterior nu-l putea hotărî să se mişte. Era preocupat de un vid intens, ce-l stăpînea acum cu totul, şi-l menţinea în această atitudine meditativă, cu capul sus şi braţele sprijinite pe marginea mesei. Privea drept înainte, în direcţia peretelui din faţă, respirînd greu; ciudat, capul îi devenise un soi de animal caraghios, un vierme bunăoară şi animalul se răsucea pe el, în căutarea unui lucru necunoscut. Gîngania rece se căţăra pe nesimţite, apoi se oprea, întorcîndu-şi puţin cîte puţin trupul bondoc ca să privească înapoi. N-avea ochi, doar parcă nişte antene, sau coarne de melc ce se lăţeau liniştite din massa cartilaginoasă şi se aşezau delicat pe peretele cranian, pe materia tapisată de meningele trandafirii. Beaumont înţelese brusc că viermele de bumbac ce i se zvîrcolea în cap, era creierul, inteligenţa lui, era el însuşi; simţi o frică necunoscută pînă atunci punînd stăpînire pe el, un simţămînt precar şi ruşinos, pe care probabil nu-l va mărturisi nimănui. Luă cu mîna dreaptă o oglindă spartă care zăcea pe masă, în mijlocul hîrtiilor, şi se contemplă. Îşi văzu masca anonimă, treizeci şi cinci — patru zeci de ani, cu trăsături abea conturate, obrajii nici graşi, nici slabi, unde barba şi începuse să-i crească, ca pe chipul unui mort. Îşi îndepărtă buzele şi văzu dinţii incisivi, înfundaţi în gingii şi înconjuraţi de un cerc subţire de tartru; pe urmă, ochii, albaştri, ficşi, în massa de carne ridată, aidoma ochilor unor păpuşi. Fruntea puţin linsă, părul, urechile, nările, cele două depresiuni simetrice în locul condilelor. Îşi văzu bărbia, vîrfurile buzelor şi cicatricea unei vechi aluniţe şi, mai ales, tot mai mult pielea, întinderea de piele albă, străpunsă de găuri, zbîrlită de peri, pielea elastică şi sănătoasă, pielea fleşcăită şi înnegrită, pielea unde se formează bubuliţe şi coşuri pricinuite de febră, ţesut de inflamări şi eczeme, această extraordinată hartă care era a lui, şi unde se pierdea, asemenea unei musculiţe minuscule gata să meargă pe un trup. Cînd se mişcă din nou, îşi aprinse o ţigare; îi plăcea să se uite cum fumează; propti şi oglinda pe masă, pe un teanc de



https://biblioteca-digitala.ro

cărţi, şi îşi puse încet ţigara între buze. Dar noaptea asta, nu izbutea să facă gesturile obişnuite potrivit tipicului. Nu tremura, nu, dar nu reuşea să se vadă. Ar fi trebuit s-o ia de la început, iar şi iar, să pună ţigara în pachet, pachetul în sertar. Pe urmă să ia din nou pachetul, foarte firesc, să alunece acolo degetul mare şi indexul în formă de cleşte, şi să aleagă ţigara pe care o dorea. S-o ducă la buze, cu o suită perceptibilă de mişcări ascendente ale avanbraţului, ţinînd cotul înfipt pe marginea mesei. Să scoată un chibrit din cutiuţa de carton şi să-l zgîrîie, de sus în jos. Ar fi trebuit să ardă chibritul numai o dată, dar bine, definitiv şi să aprindă extremitatea ţigării, şi să se stingă ,şi ţigara să fumege, să fumege în gura lui şi în gît, ca un frumos gest dramatic. Dimpotrivă acum făcea totul distrat, ca şi cum nu era el cel care fuma, care o să fumeze, care fumase, ci un altul, de pildă cel din oglindă. Beaumont nu se mai uită în oglinda spartă. Îşi trase bustul înapoi şi se sprijini pe spătarul scaunului. Afară, în frig şi nepăsare, în iluminarea electrică a străzilor, un zgomot de cascadă cobora. Valuri de zgomote, destrămînd tăcerea, care se etala de-a lungul trotuarelor, răsunau în aripile maşinilor, — ţopăiau din zid în zid, smulgeau fîşii din afişe. Era ploaia sau aşa ceva. Poate o stropitoare publică, poate o straşină spartă. Beaumont trăgea în piept fumul ţigării şi îşi fixase privirile pe suprafaţa mesei. Cu înţepături dureroase, descifra obiectele risipite, micile vase pline de scrum, picsurile puse de-avalma într-o veche cutie de conserve şi sutele de foi de hîrtie îngrămădite unele peste altele. În faţă, la cîţiva centimetri, o hîrtie galbenă îi atrase atenţia şi se simţi oarecum obligat s-o citească cu o trudă şi o grijă infinită:

*Noi nu sîntem nici duşmani ai ţării noastre, nici idealişti nebuloşi, ci francezi pentru care realismul înseamnă să munceşti pentru pace cu armele păcii, adică adevărul, dăruirea de sine şi prietenia cu toţi.*

*Noi ne-am simţi obligaţi să protestăm la fel pentru deţinuţii aparţinînd oricărui alt partid, clasă, naţiune, confesiune sau rasă, căci acţiunea noastră este o mărturisire de conştiinţă.*

TREIZECI DE VOLUNTARI

Cînd termină, observă că era furtună, căci nu mai putea să citească. În cap, ascuns în străfundul membranelor roşii ale meningelor, viermele cel mare, neliniştit, se răsucea pe ultimul rînd al foii galbene şi îşi trecea timpul numărînd linioarele punctate, palpîndu-le cu una din ventuzele opace şi cu antenele ei roşietice. Le număra şi le renumăra neobosit, ca şi cum nimic altceva n-ar fi avut importanţă pe pămînt decît această succesiune de puncte, mai precis de cratime, ca şi cum ar fi căutat un număr misterios, — de care se apropia în fiecare secundă, — ce ar fi dat în sfîrşit o definiţie întregii file, tuturor hîrtiilor scrise sau desenate, tuturor confesiunilor, tuturor romanelor şi tuturor scrisorilor din lume, un număr pur şi maiestos ce ar fi paralizat pînă la urmă neobosita şi duşmănoasa mişcare a aparenţelor. Privind în bagdadie, cu chipul înţepenit şi stupid, Beaumont, ţinînd capul înainte, cu ţigara gata să se stingă între cele două degete ale mîinii stîngi, aidoma omului din oglindă, bolborosi cu voce tare numele unei cifre:

« Patruzeci şi trei».

Şi durerea de dinţi încetă.

A fost o trecere foarte tainică, cred, şi aproape fatală. Ceea ce nu fusese pînă atunci decît pîclă, legănare, nelinişte ca pe o mare în hulă, despre care nu ştii dacă ea sau tu suferi, cu ruliu şi tangaj, acea greaţă vizuală ce face aspri şi bolnăvicioşi kilometrii pătraţi de valuri şi de cer, totul se lumină şi un fel de soare dogoritor, un rău precis prinse să se ivească. Pe chipul lui Beaumont, avea un loc precis: era în



https://biblioteca-digitala.ro

falcă, în fundul gurii, probabil sub măseaua de minte sau sub molarul cariat, la stînga. Fireşte nimic grav, pentru un moment. O durere suportabilă, seacă şi precisă, poate o bubuliţă pe gingie, sau o nevralgie trecătoare pe care — dacă ar pune o tabletă de aspirină pe limbă — ar fi suficient s-o potolească. Beaumont îşi îndreptă torsul, zdrobi ţigara stinsă într-o scrumieră de fier. Luă din nou oglinda spartă, dar, de data aceasta, cu mîna dreaptă. Deschise gura şi privi înăuntru. Nu era foarte uşor din cauza fumului; luă o batistă murdară de pe masă, şterse bucata de sticlă, şi, reţinîndu-şi suflul, cu plămînii umflaţi comprimînd fosele nazale şi lăsînd să iasă doar puţin aer ce scăpa prin nări, îndreptă lumina reflectată a becului electric spre fundul gurii. Dar nu observă nimic anormal. Cei mai mulţi dinţi erau, fireşte, plombaţi, dar gingiile păreau sănătoase. Beaumont trecu oglinda în cealaltă mînă, şi, cu ajutorul unui pics, începu să bată în toţi molarii din partea dreaptă, ca să descopere sursa adevărată a durerii. În zadar. Din pricina şocului, toţi dinţii erau la fel de sensibili, dar fără nimic altceva. Deci nu putea fi vorba de o carie. Folosind acelaşi pics, Beaumont începu să frece gingiile în jurul molarului şi a măselei de minte. Tot degeaba. Fireşte, zona din jurul celor doi dinţi era mai sensibilă, dar n-ar fi putut socoti această sensibilitate drept durere. Era mai degrabă răspunsul firesc al unei dentiţii provocate de o pyrohee alveolară, de gingivită şi de nevralgii de tot felul. În orice caz, nu un abces. Beaumont puse oglinda pe masă, mai liniştit. O clipă chiar, i se păru că se simte mai bine. Se culcă din nou în pat şi stinse lumina. Dar în capul culcat pe pernă, răul se trezi pe neaşteptate atît de intens încît începu să bombăne. Beaumont nu şovăi; aprinse, sări din pat şi scormoni în sertarul de la masă. Luă un tub cu aspirină şi două somnifere. Pe urmă se întoarse în bucătărie, înghiţi caşetele, apoi un pahar mare plin cu apă rece, urină şi se întoarse. Aşteptă un moment în picioare pentru ca medicamentele să coboare de-a lungul esofagului, şi se culcă din nou. Aşa aşteptă, ascuns în cearceafuri, ca să se producă miraculoasa trecere, fuziunea întregului său trup într-un spaţiu lichid, haosul diluvian sub formă de fanfară, această trădare ce i-ar fi întors ochii în orbite şi i-ar fi arătat departe, foarte departe, ca prin ploaie, fertilul prezent al viselor. Dar durerea, căci acum era o durere, se intensificase. Şi deja, cu chipul nemişcat, cu un fel de sudoare umezindu-i palma mîinilor şi picioarele, — Beaumont simţi deschizîndu-se înaintea lui porţile unei lumi necunoscute şi tragice, o lume unde neliniştea este o frumuseţe, un peisaj exasperat căruia îi da tîrcoale amintirea celuilalt pămînt, acolo unde domnesc liniştea şi bunăstarea, animalele cu ochi limpezi, tăcerea acvatică a nervilor. Simţea de pe acum tristeţea monotonă a acestei călătorii, smulgerea din locuinţele de altădată şi cavalcada viitoare spre un mic infern cu spaţiu redus; amintirea nopţilor prea-pline, blîndele uitări ale timpului trecut; murmurau în el tînguiri nostalgice, asemenea marilor rîuri cu ţărmurile împovărate de sălcii unde raţele sălbatice zboară jos între zdrenţele pîclei. Afară, zgomotul pînzelor de apă înainta mereu de-a lungul străzilor de la răspîntie. Uneori trecea o maşină lăsînd urme sonore pe asfalt. Sau paşii unui om ciocăneau pămîntul, liniştiţi, iviţi din nimic şi terminîndu-se spre nimic.

Beaumont se azvîrli din nou în pat, înfuriat; totuşi ,sperînd ceva, nu ştia ce exact, osmoze de acizi, asimilări de glutemide, fără îndoială, somnul, liniştea. În adevăr, răul se îndepărtă; imaginile deveniră mai rare pe retine; o toropeală artificială, cu un gust puţin amar, îl cotropea pe Beaumont. Un imobil foarte lung, cu toate ferestrele deschise, începu să defileze; căderea părea veşnică sau aproape. Dar, cam la etajul 3640, Beaumont întîlni trotuarul. Piciorul stîng îl atinse primul şi se zdrobi complet. Pe urmă restul corpului se bălăbăni, se roti în jurul unei axe nevăzute. Pămîntul izbi şoldul drept, umărul, capul. Au mai fost şi două sau trei fracţiuni de secundă, ca nişte spasme, şi totul se termină. Sîngele mort ieşi prin ochi, nări şi urechi, şi se prelinse domol în stradă, docil, după înclinaţia pîrîului.



https://biblioteca-digitala.ro

Beaumont își regăsise durerea. Aspirina nu-și făcuse efectul sau prea puțin. Într-o jumătate de oră, durerea devenise de cinci ori mai mare. Acum nu mai era un punct precis în falcă, în jurul măselei de minte și a molarului cariat, ci o zonă întreagă, care se întindea de la urechea dreaptă pînă la bărbie. În această zonă totul vibra; unde de neînțeles se duceau și veneau neîncetat, aidoma valurilor, pe urmă se spărgeau la punctele de interferență. Părea că această jumătate de falcă crescuse deodată, în beznă, respingînd tot ce o înconjura. O construcție barocă din ciment și bare de fontă prelungea acum obrazul lui Beaumont. Era o povară reală, care oscila în aerul camerei, la fiecare mișcare a capului și amenința să antreneze tot restul trupului într-o cădere fără sfîrșit, printre paturi, podele, etaje, canalizări, scoarța terestră etc. Deci trebuia să-și păstreze permanent echilibrul și să-și strîngă dinții mai tare, mai tare. Beaumont deschise ochii. În pofida nopții, în pofida durerii, camera se vedea mereu clar, conturată pînă la ultimul amănunt. Dar, acum, parcă fiecare obiect, fiecare mobilă, fiecare suprafață de plastic avea un aspect nou; unghiurile erau mai sigure, umbrele și lumina mai contrastante: asta era, da, totul era mai evident. Acum avea o grijă maniacă, o voință de a fi el însuși pînă la limită. Cărțile erau cărți, aproape caricaturale; copertile noi și cleiul de broșat scînteiau brutal. Masa era o masă, patru picioare bondoace suportînd placa de lemn cu o forță foarte mult dincolo de cît era nevoie. Sticla de alcool era plină, atît de plină, cum nu fusese niciodată înainte; chiar nu făcea decît asta, să conțină, să conțină. Tavanul avea o grație ridiculă de pachiderm; își așeza, cu ușurință massa lui verzie pe cei patru pereți, aidoma unui avion DC-8 gata să decoleze. La ferestre, perdelele erau trase, dar cu cîtă precauție, cu cîtă migală ! Și geamurile erau transparente, așa cum un bancher este onest. Și aerul era aer, oxigen+ozon+gaz carbonic+azot. Și camera era cameră, nimic altceva, gravă, serioasă, îndeplinindu-și misiunea ei. Legile gravitației erau perfecte, nu lipsea nimic, absolut nimic, nici căderea prafului de pe cornișele de gips, nici apăsarea din canalele semi-circulare, din apropierea trompelor lui Eustache, pentru a semăna cu o disertație de bacalaureat despre teoriile lui Newton. Beaumont, cu obrazul în pernă, privea tot, degusta tot; pe falca stîngă se străduia să mențină în echilibru acest imobil de beton armat, acest somptuos edificiu ca și cum ar fi condiționat viitorul unui întreg oraș. Acum, trupul trăia în această casă, făcuse din falca sa dureroasă o cochilie, un habitaclu uriaș și armonios. Acolo o să trăiască, cît va trebui, o zi, două, o săptămînă poate, așteptînd dentistul. Totuși, din cauza unui exces de perfecțiune, un etaj în plus, o eleganță costisitoare în structura fundației — imobilul s-a prăbușit. Mai întîi se legănă încet, de la stînga la dreapta, apoi deodată, cu un strigăt de furie și durere, se prăvăli pe pat, zdrobind păturile, tăind umflătura albă a pernei ca o lovitură de bici. Beaumont sări în picioare, cu lacrămile-n ochi. Aprinse din nou, dar de data asta lampa principală. Febril, deschise sertarul mesei, găsi un tub de piramidon, luă o tabletă, o puse pe limbă, desfăcu sticla cu alcool, probabil șliboviță sau așa ceva, și înghiți o dușcă chiar din ea. Atunci se așeză pe marginea patului și așteptă. În spatele casei, clopotul unei biserici sună de patru ori, cu un dangăt lung, pițigăiat, care se răspîndi în tot cartierul. Beaumont se ridică, se plimbă prin odaie, aprinse o altă țigare. Puse un disc pe pickup, Enrico Albricostro, Jean Chrisostom Ariaga, Thelomions Monk sau ceva în gustul acesta. Auzi muzica înălțîndu-se în cameră; dar sunetele nu mai erau clare, iar «armonia» a fost un amestec plin de ceață și tristețe, un tumult înăbușit care se tîra agale printre mobile, împînzit de hallo-uri și rotogoale de fum. Beaumont ascultă discul pînă la sfîrșit, fără să se clintească, abătut de toropeală, cu obrazul stîng sprijinit în palma mîinii. Cînd se termină, se sculă, scoase pick-up-ul din priză și ieși din cameră. Rătăci puțin în apartamentul gol, aprinzînd în trecere toate luminile. O frică sinuoasă i se cuibărise în creier; o frică pe care credea că o uitase de zeci de ani; o neliniște



https://biblioteca-digitala.ro

ascunsă ce-l stăpînea înaintea fiecărei perdele, a fiecărei draperii de lînă, a fiecărui ungher de umbră și murdărie. Îl stăpîni dorința să se transforme deodată într-o mingie de ping-pong și să sară nebunește de la un capăt la celălalt al locuinței în străfulgerări albicioase, cu neputință de prins, cu neputință de zdrobit, ușor, ușor, foarte ușor. Se învîrti din ce în ce mai repede dintr-o cameră în alta, împins de durere, cu ochii ficși, fără să se gîndească la nimic, fără să fie conștient de nimic dar stăpînit de frica infamă care-l făcea să tremure din cap pînă-n picioare, doar la fîșîitul unei muște trezite, doar la zgomotul unui vierme ce rodea îndepărtînd straturile moarte ale unei mulure de lemn.

Imaginile îi defilau în fața ochilor — ușa cu zăvorul tras, obloanele închise, ermetic închise, odăile goale, șifonierele, fotoliile calme, subpaturile unde nimeni nu era ascuns, coridoarele tăcute, unde se vedea totul. Pînă la urmă, nemaiputîndu-se abține desprinse pumnalul hindus ce servea drept panoplie în sufragerie și-l puse în cordonul pijamalei. Pe urmă, fiindcă i se făcuse frig, își puse peste pijamaua îndungată un fel de impermeabil. Atunci trecînd prin fața coridorului, zări telefonul. Fără un gest în plus făcu numărul, luă receptorul și repetă cu o voce de idiot: « Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo? Allo?» timp de mai multe minute, în vreme ce soneria zbîrnîia dincolo, la capătul firului. Pînă la urmă, o voce de femeie izbucni vorbind fonfănit.

. . . Vocea continua foarte fonfănit.

« Ascultă-mă. Este absolut cu neputință, ți-o jur. Dar am să vin să te văd mîine disdedimineață. N-ai decît să m-aștepți și să te odihnești. Am să telefonez la dentist. Ai să vezi, totul o să fie bine. Nu te amărî, odihnește-te».

Un bîzîit electric tăia vorbele tinerei femei, se învălmășea între cuvinte ca un fel de musculiță prinsă între o perdea de tul și sticla unui geam.

«Spune-mi, mă auzi, spune? Mă auzi? Allo? Răspunde-mi. Te rog, înțelege». Apoi: «Allo? Allo? Ești acolo? Allo? Allo? Mă auzi? Allo?»

Acum, brațul lui Beaumont atîrna complet de-a lungul trupului. Departe, foarte departe, auzea țîrîitul telefonului, dar nu mai avea dorința să asculte și să înțeleagă. Numai ideea de a ridica receptorul pînă la ureche, i se părea dezgustătoare, grețoasă. Privea hîrtia care tapisa peretele coridorului, cu ochii arzători de oboseală. Totuși, cîntecul fălcii lui era mai grav: vibra în lungi unde lenevoase, care coborau de-a lungul coloanei vertebrale, de-a lungul brațelor, a picioarelor și își terminau cursa în fiecare extremitate și mai ales, sus, în cap, la nivelul creierului, întîia slabă explozie incoloră care se răspîndea ca o flacără de benzină. Beaumont era copleșit de aceste unde; se îneca; încă foarte departe, sau poate mai exact ca și cum ar fi străbătut un perete, auzi clinchetul telefonului pus în furcă de tînăra femeie, acolo, la ea, înainte de a-și strînge capotul și cămașa de noapte din nylon negru și de a se îndrepta spre camera ei, după ce prin ușa întredeschisă, îi șoptise maică-sii trezită pe neașteptate « Mamă, nu-i nimic. Nu-i nimic. Noapte bună. »

Părăsit pe scăunel, în coridor, Beaumont se simți cuprins de o furie ciudată, ceva rece și pătrunzător, ca o descărcare electrică în mîna dreaptă, bunăoară, și care-l azvîrli în picioare, singur, pe parchet, detașat de telefon, acoperit de mușchi și tendoane, ca și cum ar fi fost deodată despuiat nu numai de pijama și de impermeabilul și cuțitul hindus, dar și de pielea lui, de lunga lui piele albă, febrilă și destinsă. Cu falca înainte, se îndreptă pe podea, înspre camera lui. Un firișor de aer îi străbătea gura deschisă, cobora în plămîni, apoi ieșea călduț, încărcat de odori și de gaz, și pătrundea în atmosferă, modificînd lent temperatura. Asta era viața, nimica toată, un fenomen uniform și vag, atît de ușor de distrus; și durerea, această pasiune incoerentă făurită din vibrații și grafice, durerea curgea în firîșorul de aer, lega plămînii de obiectele vecine. Era o plantă cu o rădăcină dublă: una înfiptă în cărnurile umane,



https://biblioteca-digitala.ro

cealaltă tatuată în materie ca o floare pe tapiseria unui zid. Cu acest organ nou, neprevăzut, pe cale să crească în exterior, Beaumont primea semnalul propriei morți surîzător, i se arăta zidul și stucaturile, hîrtiile, stofele și sticlele, făcea să le cunoască, îl împingea spre ele, spre calmul neuman, spre ordinea misterioasă unde timpul nu mai curge, unde mișcările sînt imperceptibile, senzațiile veșnice. Era el acest soclu, era el, această culoare galben murdar, aceste dărîmături, aceste mobile, aceste bucăți de lemn ros, aceste plăci de pictură bolnavă. Acest pat, acest maldăr de cîrpe, postav și lînă, unde se trîntea acum, și care legăna liniștit povara trupului său. Fără măcar să stingă lumina, Beaumont se tîrî pe pătură pînă la pernă. Apoi își așeză capul pe massa moale și închise pleoapele.

În întuneric, suferința se intensifică, dacă mai era posibil. Încetă să fie multiformă, arhitecturată. Deveni un simbol foarte precis și foarte net, clar sau sumbru, un fel de I triumfal pe care el era tras în țeapă. Poziția era fermă acum și pînă la sfîrșit, pînă la dentistul-chirurg, stomatolog, etc. trebuia s-o păstreze învîrtindu-se în jurul ei cu disperare; violența verticală. N-avea însemnătate ce avea să facă, ci ceea ce făcea efectiv, adică să se ridice din nou, să se așeze pe marginea patului, să privească în gemulețul aparatului de radio așezat pe masa de noapte, să ia o țigare, apoi s-o arunce fără să fi avut curajul s-o aprindă, și să stea mereu vertical, pe cele două picioare, țeapăn, paralizat, cu privirea rătăcită.

Atunci luă sticla de alcool și începu să bea. Falca nu-l părăsea, nu, dar amețeala îl făcea să șovăie. Pe la patru și jumătate era cam de doi metri de falca lui; ca și cum un cui mare se plantase în os și în gingii și pe care l-ar fi tras din răsputeri de acolo pentru a lungi rana și s-ar fi depărtat s-o vadă mai bine. De cealaltă parte a ferestrei, larma era mai intensă. Cascada de apă tăcuse de cîtva timp, dar fusese înlocuită de alunecușul cauciucurilor de mașini, de pașii oamenilor, de zgomotul obloanelor metalice care erau ridicate. Încă două ore, două ore jumătate, și-o să se facă ziuă. Chircit în pat, Beaumont tocmai terminase ultima înghițitură de alcool. Vorbea singur, cînd și cînd, nu în fraze, ci cu exclamații pe care le bombănea în timp ce bea, cam așa: « vai », « vai, vai, vai» și « ah», « ah, mi-e rău, mi-e rău », « aoleu », « vai ». Lichidul îi curgea în esofag, iar el simțea că-i este sete; în jurul patului, fiecare centimetru pătrat se golise de conținutul său de apă; parchetul, hîrtia, pereții, jaluzelele, cenușa, totul era desecat, pustiu. Erau ca niște mari plăci de ardezie, aspre și prăfoase, frecate de aer și stîrnind zgomote de hîrtie dată cu smirghel; ca un aspirator; cubul atmosferic al camerii vomita particule, mătreață, fire de păr, fulgi, păr, așchii, pilitură, rugină, un fel de nisip aspru și eroziv, care intra pretutindeni, bloca mișcările sferelor, suda spațiile, cimenta elementele unele de altele.

Beaumont se așezase acum pe un morman de nisip, și capu-i parcă îmbătrînise ca la mumii. Falca rănită era un os curios, gălbui și murdar, unde nervii se zbîrciseră ca ierburile. Chiar pielea, altădată atît de vivace, această piele unde sălășluiseră transpirația și adîncile țesuturi călduțe, nu mai era decît o pătură de lînă, o veche pătură din păr de cal, roasă de molii, uzată, plină de noduri și de urzeală grosolană. Lumea devenise încet o caraghioasă simfonie de flanele, unele cenușii, altele roșii sau castanii, sau albăstrii, care se sîcîiau și se zgîrîiau reciproc. Lîna de pe ziduri împotriva impurităților aerului; broderia portocalie a becului electric, numai ea, un punct rotund; pînza de sac a nopții uzînd împletitura jaluzelelor, sau fineta scîndurei de călcat; nylonul geamurilor pe lîna pereților, impuritățile aerului împotriva atlazului de pe parchet. Și păturile, mereu păturile, ici și colo, și cearceafuri, lîneturi, stofe, țesături, mătăsuri dense și țepene, pînze, mereu pînze, pretutindeni, tocîndu-se unele de altele, în mișcări imperceptibile ce răspîndeau în jurul lor nori de peri și de praf, în același timp cu un cîntec monoton de uzură, un sunet unic și discordant unde mișunau zgîrîieturi, răzuieli, neîncetat, fără scop, pînă cînd acopereau toate



https://biblioteca-digitala.ro

celelalte zgomote ale orașului. Prins în aceste mandibule, în aceste mestecări, Beaumont era un tiv de tapiserie, un fulg de lînă încîlcită, ceva mort și consumabil, chircit în bumbacul pijamalei vărgate, strîns în bucățile de pînză ceruită ale impermeabilului, ca într-un giulgiu, și trăia acolo, fără vlagă, «cusut» pe aceste ruine ale mașinii de țesut, simțind lucrurile mișcînd în jurul lui.

Așa a văzut zorii zilei ivindu-se în cameră. Lumina electrică ardea mereu în același loc, în para de sticlă atîrnată de un fir, acolo unde dorm muștele. Sunetele metalice, bocăniturile tocurilor, larma mașinilor se intensificaseră; uneori, un strigăt, încă insolit țîșnea dintr-o gură larg deschisă ce striga spre ferestre: «Jerôme». Sau mai de grabă un fel de sunet de ceas se tîra de-a lungul fațadelor, probabil vestind dimineața.

Pe la șapte și zece, Beaumont se sculă; nu mai avea falcă, nici gingie, nici măsea de minte, nici molar cariat, nimic. Barba îi crescuse acum destul de mare, mai deasă pe obrazul drept. Bîjbîind înaintă pe coridor; i se părea că respinge ceva înaintea gurii, firește odoarea de alcool, care ieșea sub formă de triunghi. Luă receptorul ce se bălăbănea la capătul firului și făcu un număr cu mîna dreaptă. 80-10-10. Așteptă în picioare fără să spună nimic. Telefonul sună de cinci sau șase ori, acolo, în studioul din fața mării, aproape de patul alb unde vestmintele se tîrau ca niște jupuituri. Dar nimeni nu răspunse și Beaumont puse telefonul în furcă. O făcu simplu, aproape fără să regrete, cu ochii încețoșați. Pe urmă, indexul se întoarse spre discul în zece cifre 89.22.81. Telefonul sună. Deasupra capului lui Beaumont, atîrnată de perete, era o veche fotografie decupată dintr-o carte: un bărbat bărbos îmbrăcat într-o sutană albă; dedesubt era scris: *Tatăl lui Foucault în sihăstria din Beni-Abbes*

Cînd sună a patra oară, o voce răspunse:

«Allo?» deabea murmură Beaumont, încît celălalt n-auzi.

«Allo?» repetă vocea.

«Allo?» zise din nou Beaumont

«Allo, cine-i la telefon?«

«Beaumont» spuse Beaumont.

«Cine-i?»

«Beaumont. Eu. . . .»

«Cine-i Beaumont? Pe cine căutați?« strigă vocea.

. . .«Eu nu văd ce pot face pentru dumneavoastră. Regret. La revedere».

Celălalt puse receptorul în furcă. Beaumont nu se simți jignit, nici tulburat de întrerupere. Aproape fără să se miște făcu un alt număr: 88-88-88. Departe, pe kilometrii de fir telefonic, un disc prinsese să se învîrte, repetînd aceeași frază:

«Nu există corespondent la numărul pe care-l cereți.»

Beaumont puse aparatul în furcă. Pe urmă adăogă noi cifre, 8+10+1+1+0+3+3.

«Allo?»

«Allo! aș putea să vă vorbesc?»

«Da! Dacă. . . Din partea cui?»

Poate Beaumont se înșela, dar era o voce foarte proaspătă, vocea unei fete foarte tinere, cincisprezece-șaisprezece ani, firește, care străbătea carapacea de bachelită cu accente pure, modulate spre acut, uneori cu blînde șuierări grave în pronunțarea consoanelor oclusive, mai ales a dentalelor. Beaumont ascultă vocea repetîndu-i cererea, și un fel de tristețe calmă îi năvăli pe chip, amestecîndu-se blînd cu coloana durerii lui. Respiră.

«Mă numesc Beaumont — spuse — nu vă cunosc. V-am telefonat întîmplător, absolut întîmplător. Am făcut un număr la aparat, cum mi-a venit și mi-ați răspuns



https://biblioteca-digitala.ro

dumneavoastră. Nu mi-amintesc nici măcar ce număr am făcut, dar asta n-are importanță, asta n-are importanță, pentru că, oricum, o dată toate astea o să se sfîrşească. Vreţi să acceptaţi să mă ascultaţi, vreţi să continuaţi să mă ascultaţi pînă la sfîrşit?»

«Nu înţeleg, eu...»

«Dacă nu vreţi, nu-i nimic, puneţi receptorul în furcă. N-aveţi decît să-l puneţi dumneavoastră întîi şi voi încerca un alt număr». «Vreau, dar de ce faceţi asta?» «De ce telefez aşa, la întîmplare? «Da». «Nu pot să vă explic exact, nu, nu pot. Fiindcă nu ştiu bine nici eu. Vreau să spun, dacă, există ceva ştiut... sînt singur, mi-e rău, şi mi-e frică înţelegeţi, sînt complet singur, sînt foarte singur, şi mi-e frică.»

«Şi dumneavoastră...»

...Vocea şovăi — părînd a construi şi a distruge în acelaşi timp, pe urmă continuă: «De ce? De ce-mi spuneţi? Ce-o să faceţi acum?»

Fără a fi emoţionat deloc, respirînd perfect între fiecare propoziţie, Beaumont răspunse:

«Nu ştiu încă. Sincer, nu ştiu nimic. V-am spus adineaori, e altceva acum, nu mai am nevoie de nimeni. Acum sînt singur, sînt cu adevărat singur, numai eu singur. Fireşte, tot mi-e rău, dar nu mai ştiu. Poate mai puţin rău, poate mereu la fel. Dar am uitat, aproape am uitat. Mă stăpîneşte un fel de linişte, ştiţi, un soi de calm neînsemnat, trist şi tăcut. Pentru a suferi cu adevărat, trebuie să iubeşti pe cineva. Şi eu nu mai cunosc pe nimeni în lume, totul mi-a devenit firesc, indiferent. Sînt singur, şi în acelaşi timp mă aflu pretutindeni. Da, pretutindeni. Pretutindeni unde se află oameni, soare, oameni ce pleacă şi vin. Munci, suferinţe. Sînt tot ceea ce se întîmplă pe pămînt, toate ororile, şi toate plăcerile. Tot ce se spune, şi tot ce se vrea. Vă asigur, tot. Pentru că sînt vid, vid, vid. Şi totul poate veni la mine. Înţelegeţi. Ca un magnetofon, absolut la fel. Sau ca un aparat telefonic. Zgomotele vocilor umane aleargă în mine, kilometri şi kilometri. Înţelegeţi? Vocile altora o să treacă în mine, şi eu voi fi rece şi tăcut, mereu. Nu voi mai şti nimic. Nu voi mai spune nimic. O foaie de hîrtie albă, foarte albă. Vă las asta. Puteţi să scrieţi pe ea ce vreţi. Numele meu, de pildă, Beaumont, Beaumont. Sau mai curînd o grădină, cu pietre şi iarbă. Şi eu îngropat înăuntru sub o mică placă de marmură şi coroane, şi orhidee false. Sau mai de grabă o fereastră, ştiţi, o fereastră deschisă spre ce vreţi, un peisaj cu zăpadă, o stradă cenuşie pe care trec gunoieri. Soare, ploaie, mistralul, oameni ce se întorc de la cinema, seara, şi un autocar în trecere. Mă auziţi?» «Vă numiţi Beaumont?» spuse fata. «Mă numeam Beaumont, da», zise Beaumont calm. «Ei bine... Beaumont, o să mă gîndesc la dumneata». «Cînd o să mor», spuse Beaumont. «Da, cînd o să muriţi...»

Cum nu mai avea nimic de făcut şi nici ce să-i mai spună — şi cum se făcuse în adevăr dimineaţă, Beaumont puse aparatul în furcă. Pe urmă se întoarse în camera lui, unde dormeau cearceafurile în dezordine, păturile pătate de scrum de ţigare şi mirosul farmaceutic al alcoolului. Cu paşi mari, împovăraţi de oboseală şi cu ochii arzători se plimbă cîteva minute în jurul mesei. Pînă la urmă, se aşeză tot pe scaun, cum făcuse patru sau cinci ore mai înainte, cînd începuse să-l doară. Dimineaţa exista cu adevărat: se auzeau zgomotele motocicletelor care demarau, claxoane, strigăte de oameni, se vedeau lumini alburii şi fade, se simţea miros de fum care pătrundea prin ferestrele închise. Un giulgiu, da, pătrundea prin ferestrele închise. Un giulgiu, da, un fel de giulgiu. Pe o carte de vizită pe care scrisese: — PIERRE — PAUL BRACCO: *de acord pe miercuri la aceeaşi oră*, P.S. *Cine-club, mîine seară la orele* 21 *«Eleşteul tragic» Jean Renoir*, desenă o mică suită de spirale şi mîzgăli cîteva cuvinte: *Sînt mulţumit că am cunoscut aceste lucruri. Acum le iubesc. Beaumont.*



https://biblioteca-digitala.ro

Se întoarse la durerea din gingie.

Bătăile inimii, acolo, în piept, erau duse ritmic de-alungul arterelor. Fiecare lovitură surdă ce se zdruncina în străfundul trupului său stîrnea un val larg de sînge dens și valul îl refula în el însuși; spre un punct necunoscut, foarte mic, situat pe marginea fălcii și care purta aproape toate semnele vieții. Beaumont devenea minuscul ca o mănușă care ar dispare pe măsură ce o pui. Picioarele și mîinile intrau în dinte, prin emailul deschis și se filtrau spre adînc, în aspirații cauciucate. Apoi coapsele, brațele, trunchiul dispăreau la rîndul lor.

. . . Cînd se instală în dintele lui, în miezul unei zone împovărate de somn și trudă, Beaumont se simți în afară de nenorocirea lui; se afla departe și mișcîndu-se, prizonierul unei mici colivii de ivoriu, și avid de a fi suferind în suferință. Era armonia pierdută în ziua nașterii sale, și deodată regăsită fără a o dori, fără grijă, ca și cum ar fi fost condamnat de un tribunal alcătuit din oameni și animale; un fel de iarnă albă și tristă, dar unde totul era infinit, elegant, maiestos. Cîntece limpezi nu-i mai locuiau în urechi; nu mai avea urechi și el era cîntecul. Era mîndru de noul său trup, acela care se afla în dinte; se amuză mișcîndu-l în toate părțile, numai pentru plăcerea de a descoperi de ce era capabil; se duceau la spectacolele cele mai diverse — de la operă la negro-spiritual; era trompeta, clarinetul, saxofonul-alto, sau mai degrabă sfărîmatul sec al unei unghii pe care o rupi. Foarte mare și mașinal, ca Albinoni, sau mai curînd sec și împlinit ca Shelly Manne. Sunete de gong tropăind brutal pe largi suprafețe plane sau tubulare, sau mai degrabă sforăituri, chiorăituri, horcăituri. Un singur șuierat ascuțit, ca la jocul de crichet, singur în noapte. Ritmul moale și asupru în același timp al contrabasului, ciopîrțind tăcerea cu sunete duble, Charlie Mingus, reluat neîncetat unul după altul, mișcînd, eșafodînd game, un baraj, apoi un tempo de vals, și ploaie de note coborînd simultan pe două coarde diferite și suflul, suflul plămînilor care se desfășurau, pînă la unire, pînă la joncțiune, punctul A, unde, sumbre dure, foarte dure, dureroase, cuplurile de răsuflări secau dintr-odată cu un mieunat caraghios care se răspîndea ca un duș. Aceste strigăte și tumulturi pe care le alesese, erau ca o fericire bizară; ceva infinit, și totuși disperat pe care nu-l putea stăpîni; în pofida voinței lui.

Beaumont «așezat» în dintele lui, — simțindu-se bine la căldură, cu răul lui, în cele două picioare încrustate în canalele rădăcinilor, — era purtat acum de un alt curent; acela al amintirii soarelui, bunăoară, sau de timpul care te zorește. În miezul cîntecului său multiform se afla parcă un animal ciudat, un vierme cu labe care nu putea să moară. Păstra cu el lumea lacrimelor și a luminilor, zgomotele și praful, străzile bîntuite de vînt, frigul, scurgerea canalelor. Și cohortele primilor oameni dimineața mergînd spre servicii, strînși în impermeabile.

Beaumont părăsi scaunul, patul, scrumierele și camera; merse puțin pe acoperișul casei, unde se duse prin fereastra mansardă a palierului de la ultimul etaj; se duse de-a lungul jgheabului și ajunse în locul unde soarele ce răsărise își zvîrlea razele. Probabil era opt, opt și jumătate. Vîntul, destul de rece, izbea din față și-i lipea de trup impermeabilul și pijamaua vărgată. Beaumont văzu strada sub el și casa din față; jaluzelele — aproape toate — erau încă trase. Pe trotoar, lîngă farmacie, o fetiță înalță capul și se uită în direcția lui. Beaumont se apropie de panta acoperișului ascunzîndu-se. Pe urmă, istovit, se așează pe călcîie, ținîndu-se cu mîna dreaptă de un canal de țiglă ca să nu cadă. Rămase astfel, destul de mult, în bătaia vîntului, pe acoperiș.

**În românește de ALEXANDRU BACIU**

https://biblioteca-digitala.ro

N. STEINHARDT

# DESPRE VERBELE TRUPEŞTI ESENŢIALE LA SARTRE

*În fiece zi, pînă ce putem zice: astăzi!*

Condiţia trupească a omului este exprimată lingvistic de cele trei verbe esenţiale care alcătuiesc osatura oricărui grai: a fi, a face, a avea. Pe acestea, Jean-Paul Sartre în *Fiinţa şi neantul* (1943), le-a supus unei lungi analize plină de observaţii interesante şi subtile. Analiza este reluată indirect, ori numai sugerată, presupusă în multe alte locuri ale operei filosofului-scriitor. Dar locul unde îmi pare în modul cel mai limpede şi mai impresionant înfăţişată (şi tangentă cu unele importante consecinţe practice) este vestita piesă într-un act *Huis-Clos* (1944), pentru care propun traducerea *Cu uşile închise*.

Spre o mai precisă înţelegere a substraturilor şi implicaţiilor piesei, se cade a-i reaminti pe scurt urzeala. Să vorbim cît mai didactic şi mai rezumativ.

Acţiunea se petrece (vorba vine) într-o cameră de hotel lipsită de ferestre şi de pat. Alte caracteristici: lumina este permanent aprinsă, iar uşa încuiată pe dinafară. Singurul mobilier îl alcătuiesc trei canapeluţe tapisate în culori diferite şi aşezate în dublu unghi drept. Un băiat de serviciu introduce pe rînd în cameră trei personaje: o femeie în vîrstă, o femeie tînără, un bărbat tînăr şi chipeş. Le arată că pot suna la nevoie, deşi clopoţelul e capricios iar el însuşi nu mereu dispus să răspundă. Urmărindu-le privirile niţel îngrozite şi foarte mirate, le explică: lipsa uneltelor să nu-i surprindă, căutîndu-le dau dovadă de o concepţie romantică a lucrurilor; de fapt nu-i nevoie de ele, totul este astfel ticluit încît rezultatul dorit se poate prea bine şi prea eficient obţine şi fără ele.

Uneltele căutate de ochii spăimîntaţi ai noilor locatari sînt cazanele cu apă clocotindă, smoala, furcile şi toate celelalte recuzite ale infernului închipuit de imagistica rudimentară a teroarei ancestrale. Căci lesne începem a ne da seama că odaia nu-i decît o porţiune din infern, unde cele trei personaje îşi vor « petrece» de-acum încolo, « timpul» ; mereu împreună şi pe veci izolaţi de oricine şi orice altceva. Nici unul din ei nu va mai ieşi din cameră şi nimeni nu va mai intra acolo.

Lucrurile însă nu le par celor trei atît de rele pe cît s-ar fi putut şi se aşteptau să fie. Iau loc fiecare pe cîte una din canapeluţele colorate şi încep să-şi vorbească. Fireşte, ca-n orice dostoievskiană *casă a morţilor*, se povesteşte. Şi ce frumos o fac, cît de nejuste par sentinţele care i-au osîndit: femeia vîrstnică a fost, ce-i drept, o şefă de birou severă şi conştiincioasă, dar nu-i oare bine ca şefii de birou să fie niţel aspri cu subordonaţii lor spre a chezăşui buna funcţionare a serviciului? Femeia tînără, blondă, frumoasă, a trăit, fără a fi căsătorită, cu un tînăr pe care-l iubea: desigur, era mai bine să se fi căsătorit, dar la urma urmei cine poate reacţiona altfel



https://biblioteca-digitala.ro

decît zîmbind îngăduitor cînd aude că doi tineri liberi s-au drăgostit? Bărbatul, în sfîrşit, a căzut pentru că s-a răzvrătit împotriva guvernului legal al ţării sale; dar guvernul acela era o dictatură, şi ce poate fi mai vrednic de admiraţie decît tînărul care luptă într-o formaţie de guerillă hotărîtă să doboare un regim absolutist?

Aşa fiind, par tare mulţumiţi tustrei, fiecare de sine şi de ceilalţi. Şi-şi puteau trăi veşnicia în cele mai plăcute condiţii dacă nu intervenea *deus ex machina* — un ecran pe care se desfăşoară adevărata versiune a vieţii fiecăruia, cu totul diferită de cea narată de respectivul locatar al infernului. Acum adevărul e dat pe faţă, ameţitoarele miasme ale imaginaţiei (respinsă şi de Camus în *Ciuma*) se desintegrează, rămîne realitatea: conştiincioasa şi aspra şefă de birou era de fapt o lesbiană care-şi şantaja subalternele, tînăra îndrăgostită e o infanticidă, care şi-a sugrumat pruncul, rod al unei iubiri nelegitime; iar tînărul partizan îşi trădase camarazii, îi vînduse şi murise ucis de ei (cînd le-a căzut în mînă): împuşcat în spate. O lesbiană, o infanticidă, un trădător: tot trei personagii stau pe cele trei canapeluţe, dar acum în loc de complimente, uimiri, consolări şi drăgălăşenii porneşte a se juca jocul crud al relaţiilor întemeiate pe dispreţ, scîrbă şi oroare. Nici că i-ar fi putut alege mai bine spre a se chinui reciproc: se vede clar că recepţia de la parterul hotelului (căci infernul lui Sartre nu-i decît un uriaş hotel: nesfîrşite coridoare şi pe coridoare uşi care dau în camere unde dospesc condamnaţii: cîte unul, cîte doi, cîte trei . . . astfel repartizaţi încît să nu fie nevoie nici de draci, nici de călăi, nici de smoală, nici de apă fierbinte; se fac economii, osîndiţii se vor chinui singuri, sistemul funcţionează automat prin retro-acţiune) nu lucrează la întîmplare, ci metodic şi cu iscusită (diabolică) pricepere. Nu este nevoie, pentru a se realiza o situaţie de tip infernal, decît de o operaţie strict lingvistică, de scoatere din vocabular a verbelor trupeşti active: a face şi a avea.

Nu trece mult, şi fiecare simte că situaţia e de neîndurat: ba trădătorul se aliază cu tînăra infanticidă împotriva lesbienei, ba aceasta încearcă s-o captiveze pe tînără spre a o stîrni împotriva unui bărbat laş (şi ce poate fi mai ne-bărbătesc, mai respingător?), ba tînărul şi lesbiana îşi asociază sarcasmele împotriva celei ce a făptuit crima cea mai înfiorătoare: pruncuciderea.

Se năpustesc pe rînd la sonerie. Băiatul de serviciu le răspunde odată, de două ori (ascultă plictisit vorbele « nu mai pot » şi le tălmăceşte exact ce înseamnă « veşnic »), apoi clopoţelul sună în gol şi cei trei înţeleg că nu le mai rămîne nimic alta de făcut decît să continue oribilul joc: se vor tortura unul pe altul de-a pururi, în camera aceea fără pat (în infern nu există refugiul somnului), fără ferestre (ţarcul e perfect închis, nu încap distrageri de la suferinţă), cu becul permanent aprins (întunecimea şi misterul sunt forţe mîngîietoare), cu uşa zăvorîtă, de unde nu va ieşi nici unul dintre ei şi nu va intra nimeni spre a schimba cîtuşi de puţin înăbuşitoarea, suprasaturata monotonie a exasperării lor.

*Cu uşile închise*, precum se poate constata, nu este decît o parabolă lingvistică: o atentă meditaţie asupra verbelor a fi şi a face, cu implicaţii asupra celui de-al treilea verb trupesc esenţial: a avea.

Cît timp erau în viaţă, cei trei osîndiţi puteau *face* orice; acum, în ticluita cameră de hotel, ei nu mai au nici o altă posibilitate decît de *a fi*. Orice acţiune (şi în consecinţă orice modificare a stării lor) a devenit iluzorie; nu se mai poate « întîmpla» nimic. Ipostaza infernală este tot una cu forma desăvîrşită a verbului a fi. Şi numai aşa se poate, logica o cere: dacă oricare din cei trei osîndiţi ar avea putinţa să facă ceva, deîndată infernul s-ar prăbuşi ca un imens castel din cărţi de joc, s-ar topi ca ceara în faţa focului, s-ar risipi ca fumul în bătaia vîntului. Secretul infernului sartrian este pieirea totală a verbului a face, dispariţia lui din limbaj, însoţită de supremaţia deplină, de suveranitatea nemărginită a lui a fi. « Faciosfera» cedează pasul « fiinţosferei». *Esse* a izgonit definitiv pe *facere*.



https://biblioteca-digitala.ro

În dialectica aceasta adevăratul loc (rol) al verbului a avea apare desluşit: el nu este în realitate decît un verb succesiv ori consecutiv, o implicaţie a lui a fi cîtă vreme a fi este legat de a face, o modalitate de manifestare a lui a fi *agens*. Cîtă vreme « suntem» şi « facem», putem să şi « avem», ba chiar trebuie să şi avem unele atribute şi bunuri, strict necesare manifestărilor existenţiale a lui a fi (cu atît mai mult cu cît specia noastră nefiind adaptată mediului înconjurător, are nevoie de « mijloace » spre a folosi natura). Dar a fi şi a face nu cer să avem multe, şi în orice caz limitează strict capacitatea de a avea la durata lui a fi temporal.

Din cercetarea modului cum funcţionează mecanismul « camerei galbene » perfect etanşe, a camerei-infern, mai rezultă că existenţialismul lui Sartre nu este întru totul fidel fenomenologiei lui Heidegger. Formula *Sein zum Tode* este corectată în *Cu uşile închise*, unde — după cum în noua filosofie deviza carteziană *dubito ergo cogito, cogito ergo sum* a devenit *cogito ergo dubito, dubito ergo non sum* — a fi ajunge menit să-l înlocuiască pe a face. Pentru Sartre, mai curînd fapta lui Goethe (fausticul *Am Anfang war die Tat*) duce irevocabil, ireversibil către *sein*.

Dar concepţia din *Cu uşile închise* (facem spre a fi, un fel de *Werken zum sein*) degajată de ornamentele ei teatrale şi eshatologice, are şi un înţeles legat nu atît de cronologie cît de logică. [1] Nu este nevoie a închipui situaţii *post mortem*. În chiar cuprinsul vieţii individuale vin momente (boala, bătrîneţea, orele de meditaţie şi de repaus, de aşteptare, insomnia, situaţiile limită de tip dostoievskian, ceea ce francezul numeşte « clipa de adevăr ») cînd ritmul activităţii scade ori se apropie de zero şi atunci — practic — insul cunoaşte condiţionări asemănătoare (practic identice) cu cea prevăzută în *Cu uşile închise*. După cum vitezele foarte apropiate de aceea a luminii atrag pentru obiectele materiale comportări în fapt egale cu cele produse de însăşi viteza limită, astfel de situaţii umane trupeşti realizează condiţii unde aportul lui a face şi a avea poate fi considerat neglijabil şi totul se petrece ca şi cum (*als ob*) n-ar mai fi rămas decît verbul a fi.

Rezultatul clipelor de adevăr aproape că se poate uneori confunda cu imaterialele (netrupeşti) suferinţe ale unui « infern ». Pedeapsa pentru cei din cameră constă în a se afla într-un loc (loc în sensul lui Roland Barthes) în care, din universul lingvistic, verbele a face şi a avea au fost eliminate, condiţie necesară şi suficientă realizării clipei de adevăr, situaţiei limită, crizei de conştiinţă. Pentru ei numai verbul a fi mai este accesibil — şi condiţia lor e tragică deoarece numai cu verbul acesta, lipsiţi de somn, de întuneric, de distracţii şi distrageri, de orice posibilităţi de acţionare, nu mai pot decît *fiinţa*, nu mai au la îndemînă virtualităţi, nu mai au nici neanturi şi nici speranţe (sunt în « veşnicie», adică în afara timpului denivelatoriu şi a dinamicei creatoare), nu mai sunt decît elementul cel mai « pur» (adică cel mai străin de verbele trupeşti active: a face, a avea) al eului lor: conştiinţe care într-un mediu unde nu pot intra în legătură cu nimeni şi nu pot stabili relaţii de participare cu nimic, nu se mai pot bizui decît pe ce sunt în stare să extragă din ceea ce le-a rămas: cutia propriei memorii. Iată de ce morala cibernetică nu ştie să dea decît severul avertisment: luaţi aminte la ce faceţi pentru ca în condiţiile a lui a fi (şi printre acestea nu s-ar putea număra « goalele» clipe de aşteptare la stopuri, sau clipele de luciditate ale nesomnului înainte de zori?) memoria să vă deruleze numai pelicule neusturătoare.

Lecţia pragmatică a pildei dramatice sartriene este deosebit de importantă pentru condiţia trupească obişnuită a insului: el trebuie să înţeleagă că, practic, viaţa se confundă cu a face, susţinut de un limitat, vremelnic şi modest a avea. Timpul

[1] Tot aşa Ionel Gherea, în *Le moi et le monde*, presupune un strămoş nu cronologic, ci logic al omului.



https://biblioteca-digitala.ro

concret (durata) va trebui prin urmare folosit din plin şi astfel încît în posibilele ori inevitabilele perioade integral supuse lui a fi, conştiinţa să nu fie pusă în dureroasa (« infernala») situaţie de a-şi face amarnice reproşuri, a se căi, a regreta ce a făcut sau n-a făcut. Altfel spus, a face va să-l pregătească pe a fi cu multă grijă şi mereu sub semnul neslăbitei preocupări de a nu îngădui nici unei impurităţi să pătrundă în faze unde ajutor (şi ajutor nu se poate concepe decît prin verbul a face) nu mai poate pica de nicăieri.

Trupului (aşezat la întretăierea a trei zodii reprezentate de cele trei verbe esenţiale) i se pare că poate dispune deopotrivă şi simultan de tustrele, discreţionar şi suveran. Ceea ce nu-i adevărat decît în parte. A fi, cu adevărat, se vădeşte integral numai după ce a trecut perioada lui a face iar a avea nu-şi mai poate îndeplini vremelnicul rost. A fi este oarecum o ipostază a morţii — ţel al existenţei în concepţia lui Heidegger — dar o moarte nu lipsită de conştiinţă, şi deci « nenirvanică », « neîngrijorată». Identificată cu stările psihice în care fiinţa vie chiar asta şi este, exclusiv: fiinţă, fiinţare, suport al lui a fi, existenţă pură înfruntînd timpul. Ipostazele acestea corespund exprimării: s-a zis, nu mai am ce face.

O concepţie diacronică a relaţiilor dintre verbele trupeşti esenţiale întăreşte morala elementară şi principiile behavioristice ale pragmatismului cel mai bătrînesc. Ce n-ar da osîndiţii lui Sartre să mai poată face ceva ! Dar au ieşit pentru totdeauna din zodia acestui verb; au trecut în aceea — implacabilă — a lui a fi; şi acum nu mai pot trage decît consecinţe, nu mai pot încasa decît dobînzi, nu mai pot decît *sta treji după cum şi-au aşternut*. Concluzia nu poate fi decît aceasta: că se cuvine a ne pregăti cu fapte cît mai bune şi mai frumoase ceasuri de fiinţare cît mai liniştite şi mai nebănuite de remuşcări.

În *Cu uşile închise*, poate spre mirarea noastră, vedem că aspectul de morală practică al filosofului existenţialist se arată conform cu preceptele înţelepciunii populare, aşa cum le rezumă atît de precis şi de aspru proverbul citat mai sus, unde e înlocuit un singur cuvînt, dîndu-se situaţiei considerate un aspect nespus mai dramatic deoarece mai uşor este să dormi decît să stai treaz. Nu numai că dormim cum ne-am aşternut dar şi « starea» de veghe « ne-o facem». Şi vorba ceea: ce-şi face omul singur nici dracul nu-i face — altă înţeleaptă vorbă populară exemplificată şi demonstrată de spaţiul închis unde dintre cele trei verbe trupeşti esenţiale mai este valabil unul singur — neiertător, dar întru totul dependent de prealabila, pregătitoarea noastră liberă voinţă.

Corectura: LIDA IGIROŞIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică »

https://biblioteca-digitala.ro

PREZENTAREA TEHNICĂ
I. BROD

Secolul 20
REDACȚIA: CALEA VICTORIEI, 115. TEL. 50.71.28
ADMINISTRAȚIA: ȘOSEAUA KISELEFF, 10 — TEL. 18.33.95
BUCUREȘTI

Lei 16

43 804

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro